ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS
DO PRIMEIRO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE POITIERS

24 A 28 DE JUNHO DE 1984

POITIERS
1988

Manuale dell'utente

per

DO BRIMELBO SOMSKEBBO
VC.1.V2

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

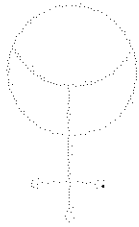
ACTAS
DO PRIMEIRO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE POITIERS

24 A 28 DE JUNHO DE 1984

POITIERS

1988



DO BBVARIKO SONGWRITING VCLVZ

Corpos Gerentes da Associação Internacional de Lusitanistas no Triénio

1984-1987

1. COMISSÃO EXECUTIVA:

— *Presidente:* Prof. Dr. R. A. Lawton, Univ. Poitiers.

— 1.º *Vice-Presidente:* Prof.ª Dr.ª Maria Lucia Lepecki, Univ. Lisboa.

— 2.º *Vice-Presidente:* Dr. Carlos Ascenso André, Univ. Coimbra.

— *Secretário-Geral:* Prof Dr. Karl-Herman Körner, Univ. Braunshweig.

— *Tesoureiro:* Prof. Dr. A. Camlong, Univ. Toulouse.

— *Vogais:* Prof.ª Dr.ª Suzanne S. Cornil, Univ. Bruxelas
Prof. Dr. Lawrence Keates, Univ. Leeds
Prof. Dr. Gregory McNab, Univ. Rhode Island
Dr. Pedro Calheiros, Univ. Rennes

2. CONSELHO FISCAL

— Prof. Dr. Gladstone Chaves de Melo, Univ. Federal Fluminense, do Rio de Janeiro

— Prof Dr. Peter Fothergill-Payne, Univ. Oxford

— Prof. Dr. Silvio Castro, Univ. Pádua

Introdução

Com a publicação das Actas *do Primeiro Congresso dou por acabada verdadeiramente a constituição da Associação Internacional de Lusitanistas, pois constituem a prova tangível da sua existência.*

Quando, no dia 25 de Junho de 1984, se reuniu na Universidade de Poitiers a Assembleia Geral, no intuito de debater os estatutos da Associação por criar, estiveram presentes quase cento e cinquenta Lusitanistas da República Federal da Alemanha, República Democrática Alemã, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Espanha, Estados Unidos da América, França, Grã Bretanha, Holanda, Itália, Portugal, Suíça, aos quais convém acrescentar os da Argentina, Austrália, Polónia, Roménia e União Soviética, que, ausentes embora, já aderiram ou apoiaram a criação da Associação, de maneira que ficou evidente a internacionalidade da Assembleia.

Compreendem-se, desde logo, duas particularidades da nossa Associação que importa sublinhar: primeiramente, que a iniciativa de a criar só podia nascer fora dos países lusófonos, fora de qualquer organismo oficial e, por conseguinte, e em segundo lugar, devia resultar de uma iniciativa individual, para não dar azo a qualquer suspeita.

Ora, o lusitanista num país lusófono está, em todo o sentido da expressão, em sua casa, enquanto o lusitanista no estrangeiro, justamente, não está. Na verdade a casa que ele tem é a língua e a cultura de que esta língua é o veículo; daí a premente necessidade que ele sente de se reunir periodicamente com outros da mesma laia. As respostas às primeiras circulares mostraram bem claramente que existia a consciência nítida de que era, no fundo, se fosse claramente enunciada, a busca duma certa fraternidade.

É a nossa Associação aberta: a única condição para poder ser sócio é ser docente, pesquisador ou estudioso, o que supõe fé e amor. E também uma vontade constante, pois a experiência mostra que a existência duma Associação como a nossa depende, essencialmente, da coesão e convicção de um pequeno grupo; o número de sócios é e será variável, segundo circunstâncias diversas; é bom sermos o mais numerosos possível, mas não há inconveniente maior em sermos poucos, conquanto, como diz o poeta, sejamos «poucos e bons».

Sèvres-Anxaumont, 3 de Junho de 1987.

Agradecimentos

É um dever agradável exprimir a minha gratidão às entidades e pessoas que me ajudaram na organização do Primeiro Congresso:

— Monsieur et Madame Georges Lavrard, que tão amavelmente puseram à disposição do Congresso a Capela dos Templários de Ozon.
— O Coro e Orquestra «Josquin des Près», com o concurso de Madame Lucie Bourot-Raynal, sob a direcção de Jacques de Giafferi para um concerto memorável.

Pela ajuda oportuna na organização das sessões:

— Dr.ª Cristina Robalo Oliveira;
— Dr.ª Urbana Bendiha;
— Doutora Maria Luisa Cusati;
— Dr.ª Maria Graciete Fernandes Teixeira, então Leitora na Universidade de Poitiers;
— Dr. Carlos M. B. Ascenso André, Vice-Presidente.

Na Secretaria do Congresso:

— Madame Marie-Françoise Chebassier;
— Dr.ª Maria Graciete Fernandes Teixeira.

Para a leitura das segundas provas das *Actas:*

— Dr. Carlos M. B. Ascenso André, Vice-Presidente.

Para a impressão das *Actas:*

— o Conselho Científico da Universidade de Poitiers;
— le Ministère de l'Education Nationale;
— le Conseil Général de la Vienne;
— la Caisse Régional du Crédit Agricole Mutuel de la Vienne;
— O Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

A todos, a expressão do meu reconhecimento.

R. A. LAWTON

(Presidente da Comissão Executiva)

CULTURA PORTUGUESA

Emblema vivente: um monstro profético do século XVIII português

YARA F. VIEIRA

Durante séculos, o imaginário ocidental povoou com raças monstruosas as regiões desconhecidas ou distantes do mundo, o que se pode verificar nas descrições da Índia e da Etiópia por autores gregos e latinos, repetidas e glosadas na Idade Média e no Renascimento [1]. Por sua vez, os seres monstruosos, humanos ou animais, que nasceram nas diferentes comunidades, suscitaram sempre uma reacção muito forte: alguns foram endeusados, outros, legalmente assassinados, em nome da pureza da raça, e outros ainda mantidos a diversos graus de segregação da comunidade [2]. Nas civilizações caldéia, grega e romana, o nascimento de um ser monstruoso era entendido como uma forma de augúrio, um prodígio enviado pelos deuses a fim de manifestar a sua ira: toda uma ciência divinatória constituiu-se dessa forma, com base no pensamento analógico, ou na observação da sequência e progressão dos factos [3].

---

[1] V., especialmente, Jurgis Baltrusaitis, *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*. (Paris, Armand Colin, c1960); Jean Céard, *La Nature et les prodiges. L'Insolite au XVIe. siècle*. (Génève, Librairie Droz, 1977); John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. (Cambridge, Mass., and London, England, Harvard University Press, 1981); Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'Art Occidental*. (Paris, Ed. Klincksieck, 1973); Robert Hughes, *Heaven and Hell in Western Art*. (New York, Stein and Day Publishers, 1968); Rudolf Wittkower, «Marvels of the East», *in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5 (1942), 159-197.

[2] Sobre as reacções das culturas ocidentais às monstruosidades desde a Antiguidade, ver Ernest Martin, *Histoire des Monstres depuis l'Antiquité jusqu'à nos Jours*, (Paris, C. Reinwald et Cie., 1880).

[3] V. François Lenormant, *La Divination et la Science des Présages chez les Chaldéens*, (Paris, Maisonneuve, 1875) 103-126, e A. Bouche-Leclercq, *Histoire de la Divination dans l'Antiquité*. 2 vols, New York, Arno Press, 1975. (Reprint of the 1879-82 ed., publ. by Laroux, Paris).

No século XVI, quando o renascimento da Antiguidade clássica coincide com os grandes descobrimentos marítimos, a invenção da imprensa e o concomitante aumento do público leitor, reúnem-se condições favoráveis para que a tradição das raças monstruosas e dos portentos receba um novo impulso e se espalhe pela Europa, através de formas diversas, mas não estanques, de difusão. Um exemplo de interdependência das formas de comunicação que se destinam a noticiar e estudar esses fenómenos naturais é fornecido pelos tratados eruditos sobre monstros e prodígios, escritos geralmente em latim, e alimentados, em primeiro lugar, pela tradição clássica e medieval (via Aristóteles, Plínio, Santo Agostinho, Isidoro de Sevilha e Júlio Obsequens, principalmente); em segundo, pelos relatos de viagem: assim, por exemplo, vemos Ambroise Paré mencionar o monstruoso pássaro visto por Thevet nas terras novas: «o pássaro que os selvagens no seu jargão chamam Tucano, o qual é mui monstruoso e disforme, nisso que tem o bico mais grosso e mais longo que todo o resto do corpo»[4]; em terceiro lugar, pela própria observação dos autores; uma quarta fonte, porém, é constituída pelos relatos de casos isolados, descritos e publicados em «folhas volantes» ou «folhetos de cordel» — impressões baratas, vendidas nas ruas por alguns centavos, as quais podem ser consideradas os antepassados da secção de «faits divers» ou de «acredite, se quiser» dos jornais modernos e, pela natureza do seu conteúdo, os ancestrais da nossa «imprensa marron». Com efeito, os tratados eruditos aceitaram com frequência relatos primitivamente publicados em folhetos como informação fidedigna; o mesmo Paré cita o caso de um monstro cujo retrato se apregoara e vendera na sua época em Paris[5]. Colectâneas desses folhetos foram publicadas por autores letrados, como Boaistuau, Marconville, Tesserand, Belleforest, etc., cujas *Histórias Prodigiosas* se reeditaram, aumentaram e copiaram várias vezes nos séculos XVI e XVII. Por sua vez, os folhetos às vezes copiam monstros que apareceram anteriormente em fontes diversas.

O carácter migratório das formas monstruosas manifesta-se claramente no caso dos monstros alegóricos. Algumas dessas composições, que viram a luz nos fins da Idade Média, adquiriram posteriormente vida autónoma e mesmo imprevista, como ocorreu,

---

[4] Ambroise Paré, *Des Monstres et Prodiges*. Édition critique et commentée par Jean Céard, (Génève, Librairie Droz, 1971), pág. 128.

[5] *Op. cit.*, pág. 68.

por exemplo, com o famoso «homem perfeito» («guter Mensch») do poeta alemão Reinmar von Zweter, que assim o descreveu em fins do século XIII: ele deve ter olhos de avestruz, orelhas de porco, pescoço de grou, coração de leão, as mãos como garras de águia e de grifo, os pés como patas de urso... [6]. A alegoria teve bom acolhimento em obras posteriores e em 1513 uma gravura representando o «Vir bonus» é aposta aos poemas de Ulrich von Hutten (Figura 1). A partir de então, a mesma figura, com algumas modificações, pode ser encontrada em tratados eruditos, assim como em folhetos (Fig. 2a,b). Ao homem perfeito, seguiu-se a mulher perfeita e, naturalmente, a mulher-pecado («Frau Sünde»), a qual acabou transformando-se na mulher-mundo («Frau Welt»), alegoria dos pecados capitais que dominam o mundo [7]. O trânsito entre os monstros alegóricos e os biológicos e proféticos faz-se nos dois sentidos: assim como uma leitura analógica levara por vezes à predição do futuro por meio de prodígios, uma concepção analógica e combinatória da natureza e da criação divina levou a supor possíveis e, portanto, biologicamente reais, as mais disparatadas aglomerações alegóricas. Um exemplo clássico é o famoso *Papstesel* (Asno-Papa) de Melanchton, alegoria da decadência da Igreja Católica Romana, que, na qualidade de fenómeno biológico realmente ocorrido, continua a figurar em folhetos até o século XVII, e em Portugal, como veremos, até o século XVIII (Fig. 3).

Os folhetos sobre monstros põem-nos, assim, diante de uma literatura que se destina simultaneamente a dois tipos diferentes de leitores: aos mais letrados e aos mais ignorantes. A qualidade da gravura, por vezes, as referências textuais a autores eruditos, a própria extensão do texto manifestam que não só pessoas menos cultas, ou mesmo analfabetas, os consumiam, por causa do apelo da gravura e do assunto, mas também pessoas mais cultas, como Pierre de l'Estoile, a cuja paixão coleccionadora se deve a conservação de muitos dos folhetos do tipo «canard» [8]. A literatura sobre monstros, nas suas

---

[6] Baltrusaitis, *op. cit.*, pág. 307.

[7] *Op. cit.*, 308-309.

[8] Uma bibliografia selecta sobre folhetos dos começos da imprensa europeia deve incluir: Jean-Pierre Seguin, *L'Information en France avant le Périodique.* 517 *Canards imprimés entre* 1529 *et* 1631, (Paris, Ed. Maisonneuve et Larose, [1964]); Mathias A. Shaaber, *Some Forerunners of the Newspaper in England*, 1476-1622. (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1929) págs. 144-156; Romi, *Histoire des Faits Divers.* (Ed. du Pont-Royal, 1962); Eugen Holländer, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucken des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts*, (Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1921); Rolf Wilh. Brednich, *Die Liedpublizistik in Flugblatt des* 15. *bis* 17. *Jahrhunderts*, (Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1975); Jeoffroy Atkinson, *La Litterature Géographique Française de la Renaissance.* Repertoire,

VLRICHI DE HVTTEN, EX EQVESTRI ORDINE

Adoleſcentis, Carmen emunctiſſimum, mores hominum admodum iucundè complectens, cui titulus: Vir Bonus.



CErne nouos vultus, rerum ſtudioſe nouarum,
Et facili monitus accipe corde meos.
Sæpe mouent melius propiori cognita uiſu.
Inſpice, ſunt tetricis iſta uidenda uiris.

S

Fig. 1

De *opera poetica*, s/l., 1538 (Bib. Congresso)



Fig. 2a

Reproduzida de: R. Witthower, «Marvels of the East», pág. 49

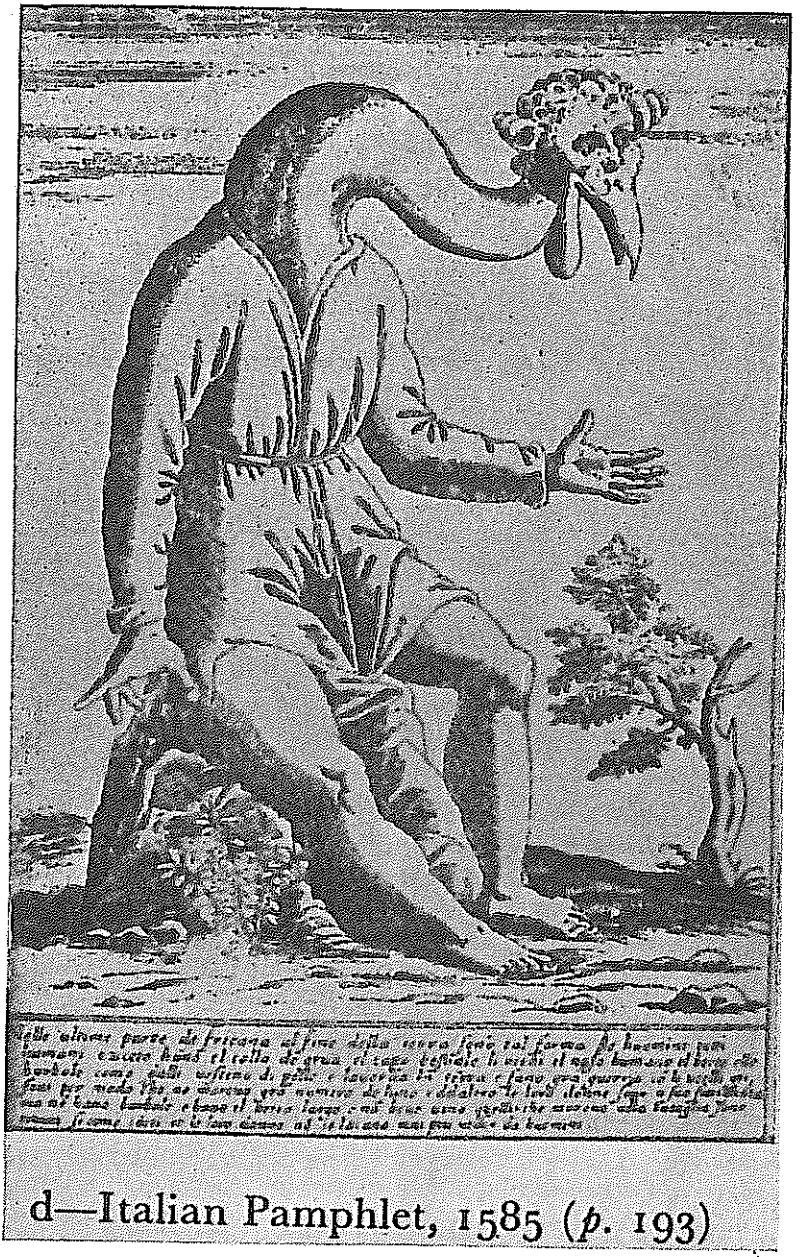


Fig. 2b

Reproduzida de: R. Witthower, «Marvels of the East», pág. 49



Fig. 3

Reproduzida de: J. Baltrusaitis, *Réveils et Prodiges*, pág. 315

diversas modalidades, portanto, documenta aquele estágio peculiar da cultura européia entre os séculos XVI e XVIII, quando ainda não se cavara um fosso a separar a chamada «grande tradição» da «pequena tradição» cultural [9].

Na Europa do século XVI, um dos polos de atracção exótica era o então ascendente Império Otomano. O interesse despertado pelos costumes, práticas religiosas, opulência e hábitos sexuais dos Turcos está atestado em vários géneros literários, e os folhetos, naturalmente, não escapam à moda. Entre eles, alguns se dedicam aos sonhos proféticos e aos diversos monstros prodigiosos que vaticinavam a queda iminente do Império Turco [10]. No entanto, ainda no século XVIII, o Império continuava de pé, apesar das guerras com os Russos e Austríacos, e das perdas que realmente ameaçavam o poderio otomano. Não espanta, portanto, que se encontrem folhetos semelhantes a esses em Portugal, bem como em outras partes da Europa, já em pleno século XVIII. Em Portugal eles devem-se, em grande parte, à actividade de José Freire Monterroio Mascarenhas, uma espécie de intelectual «aventureiro» que, por mais de 40 anos, dirigiu a *Gazeta de Lisboa*, publicando uma série apreciável de folhetos de natureza diversa, incluindo descrições de batalhas, notícias a respeito da guerra entre turcos e cristãos, e, naturalmente, relatos de sonhos e monstros proféticos.

Vamos ocupar-nos aqui de um folheto da sua autoria, que traz o título *Emblema Vivente, ou noticia de hum portentoso monstro, que da Provincia de Anatolia foy mandado ao Sultão dos Turcos. Com a sua figura, copiada do retrato, que delle mandou fazer o Biglerbey de Amasia, recebida de Alepo, em huma carta escrita pelo mesmo autor da que se imprimio o anno passado*. (Lisboa Occidental, na Officina de Pedro Ferreira. Anno de M.DCC.XXVII). A Biblioteca Nacional de Lisboa tem dois

---

(New York, Burt Franklin [1968], Repr. of the 1936 Paris ed.); Claude Bellanger *et alii* (dirs.), *Histoire Général de la Presse Française*, (Paris, PUF, 1969); Luís Chaves, *Subsídios para a História da Gravura em Portugal*, (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927); Artur Anselmo, *Les Origines de l'imprimerie au Portugal*, (Braga, Barbosa & Xavier, 1983); Alfredo Carneiro da Cunha, *Elementos para a História da Imprensa Portuguesa*, 1641-1821, (Lisboa, Ottosgrafica Ltd. 1941); José Tengarrinha, Verbete «Imprensa», in *Dicionário de História de Portugal*. Dir. por Joel Serrão, Vol. II, págs. 343-353.

[9] V. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York, New York University Press, 1978); Katherine Park & Lorraine J. Daston, «Unnatural Conceptions: the Study of Monsters in France and England». *Past & Present*, 92 (1981) 20-54.

[10] V. Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History, Thought, and Literature*, 1520-1660, (Paris, Boivin & Cie., 1940). Alguns dos folhetos mencionados por Rouillard são muito semelhantes aos de Monterroio Mascarenhas, podendo constituir a sua fonte, ou uma das suas fontes.

exemplares desse folheto de 16 páginas, com xilogravura representando o mencionado monstro. Numa das cópias, acrescentou-se à mão *Por J. F. M. M.*, as iniciais de José Freire Monterroio Mascarenhas. Innocencio também inclui esse folheto entre os 128 que atribui a Mascarenhas.

O texto do *Emblema Vivente* tem a forma, comum nesse género de literatura, de «carta de um amigo» para destinatário não identificado, talvez um nobre protector. A descrição obedece às normas tradicionais da retórica, e revela uma boa percepção de verosimilhança visual: primeiro, o autor oferece uma descrição vaga, feita através dos olhos dos nativos, que vislumbram ao longe, na montanha, uma forma inusitada, de largas proporções, que se move com rapidez e emite uma luz semelhante à dos vagalumes. Nesse ponto, o autor da carta parte para uma digressão filológica em que, aludindo ironicamente à recente questão da «impropriedade» ou «impudicícia» de certos termos da língua, recusa-se a usar o termo português então corrente para «pirilampo», o castiço «cagalume», substituindo-o por termos correspondentes em várias línguas[11]. Segue-se o relato da caça do monstro, da sua captura e finalmente a sua descrição em corpo inteiro, momento em que se remete o destinatário para a xilogravura (Fig. 4).

O curioso deste monstro é que, além dos caracteres monstruosos que compartilha com uma série de outros prodígios, tais como estatura desmedida, força extraordinária, pele escamosa, indefinição sexual, orelhas grandes e levantadas, de um tecido semelhante ao do papo do peru, pés em forma de casco, etc., ele traz outros de natureza nitidamente alegórica, e biologicamente implausíveis: a cabeça é encimada por uma meia-lua, nos ombros crescem-lhe duas cabeças de águia, no peito translúcido brilha a imagem de uma cruz, e em cada um dos pés forcados há uma meia-lua. Trata-se, portanto, de uma figura compósita, produto da aglomeração de características de animais reais, a que se acrescenta a aparente arbitrariedade dos sinais alegóricos, que fazem dele um verdadeiro enigma. Qual o significado desse enigma? Para resolvê-lo, o Sultão manda chamar um profeta, o qual, depois de longamente invectivar a decadência das práticas religiosas entre os muçulmanos, acaba por profetizar a destruição do Império

---

[11] Antenor Nascentes, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa:* «Segundo Bluteau, *Provas* [*sic*], discutindo-se em conferência erudita, realizada na livraria do conde de Ericeira, em 26 de Fevereiro de 1696, *pirilampo* pareceu afectado, recusaram-se por impróprios *fuzilete* e *vago lume*, adoptando-se *noite-luz* e *bicho luzente*».



Fig. 4

Emblema Vivente (1727)
Reproduzida do folheto existente na Biblioteca Nacional de Lisboa

Otomano nos seguintes termos: «Pois, Senhor, este Monstro, que a Providência Divina nos pôs diante dos nossos olhos, é um símbolo, é um emblema, é um compêndio do nosso flagelo, das nossas calamidades, das nossas ruínas. A forma daquela cabeça, que parece coroada com a meia Lua, é a figura do Império Otomano, cabeça do Mundo, a quem a Lua serve de divisa. Ali se expõe oprimido entre os dois Impérios Germânicos, e Prussiano, significados um e outro nas Águias que ambos trazem por armas (...); e tornará a ficar o Império do Mundo aos Cristãos; e a sua divisa exaltada, que isto é o que indica a Cruz que se vê nos peitos deste Portento com tão vivos raios de luz iluminada e resplandescente. Isto é também o que se deve vaticinar de vermos as Luas debaixo dos pés de quem tem nos peitos uma Cruz». O portento, depois de vários incidentes, é finalmente morto, e o autor da carta conclui com alguns comentários acerca do carácter especialíssimo desse monstro, desconhecido de autores como Júlio Obsequens, Joaquim Camerário e Polidoro Virgílio.

O folheto refere-se, provavelmente, a acontecimentos reais como a derrota do exército turco em Peterwardein (1716), a que se seguiram os tratados de Passarovitz (1718) e Constantinopla (1724), graças aos quais a Turquia perdeu parte de suas possessões para a Rússia e a Áustria, e que acabaram levando também à deposição de Ahmed III em 1730. No entanto, é preciso lembrar que o mesmo Monterroio Mascarenhas publicou um folheto com a descrição da batalha de Peterwardein no próprio ano em que ela ocorreu, e que a abdicação de Ahmed III em Outubro de 1730 foi objecto de um outro folheto, impresso em 1731 [12]. O atraso, portanto, no vaticínio do *Emblema Vivente* pode ser explicado, em primeiro lugar, por uma característica comum a esses portentos em geral: eles vaticinam, com efeito, *ex post facto*, ou como dizia Montaigne, criticando tal tipo de presságio, profetizam «à reculons» [13]; em segundo lugar, porque ele não se refere propriamente a acontecimentos reais identificáveis a não ser por acréscimo, uma vez que pode ser relacionado com toda a tradição de folhetos semelhantes espalhados pela Europa desde o século XVI, e que representam antes a projecção dos desejos europeus em relação ao Império Otomano, do que propriamente uma descrição do estado actual da guerra [14]. Quanto ao caso específico de Portugal, convém

---

[12] Innocencio, *Dicionário Bibliográfico Português*, vol. IV, págs. 343-353.

[13] *Apud* Jean Céard, *La Nature et les Prodiges*, *op. cit.*, pág. 432.

[14] Cf. «En consequence de quoy ie veux fidelement rapporter aucuns de tels accidents & principaux prodiges dignes de remarque qui sont advenus ès pays & contrées des grands

lembrar ainda que é só no século XVIII que a actividade jornalística aí se instaura com carácter mais duradouro e, havendo embora uma tradição anterior de folhetos de cordel, é nesse século que tais publicações, já próximas dos «faits divers», recebem um impulso maior.

Neste ponto, ocorre perguntar acerca da credibilidade desses monstros em pleno século XVIII. Ora, basta consultar o verbete «monstro» da *Enciclopédie*, para verificar a coexistência de três níveis de crenças então vigentes, relativas às causas e significação dos monstros: no nível mais baixo, está a tese defendida por um médico dinamarquês, segundo a qual os cometas, enquanto fenómenos, são «abcessos do céu», contra cujo contágio ele recomenda remédios especiais; num segundo nível, menciona-se a discussão feroz travada entre dois cientistas a respeito da formação dos monstros: impossibilitados de chegar a uma conclusão usando apenas argumentos científicos, eles acabam por discutir a questão em termos teológicos; e finalmente, a posição científica, ou melhor, segundo a classificação de Geoffroy St.-Hilaire, «positiva», fruto da observação meticulosa e da interpretação racional. No que se refere à situação portuguesa, pode-se comparar o folheto de Monterroio Mascarenhas com o tratado médico que Brás Luís de Abreu, o famoso *Olho de Vidro*, publicou em 1726, um ano, portanto, antes da publicação do *Emblema Vivente*. Na secção «Homens Monstruosos», Brás de Abreu afirma que «os corpos monstruosos em qualquer espécie servem de mostrar varios acontecimentos futuros, ou às Monarchias, ou aos Princepes»[15]. As fontes de Brás de Abreu são as fontes clássicas: Aristóteles, Plínio, Solino, etc.; alguns médicos portugueses, como Amato Lusitano e Bernardo Pereira[16]; e, no

---

Seigneurs Ottomans, tels que ie les ay peu remarquer, observer & apprendre, non tellement admirez & craints des mesmes Turcs, que souhaitez & estimez des Chrestiens, ...» *Monstres prodigieux advenus en la Turquie, depuis l'année de la Comette, jusqu'en l'an present* 1624. Menaçans la fin, & entiere ruyne de l'Empire Turquesque. (A Paris, Chez Jean de Bordeaux, 1624), pág. 4.

[15] Brás Luís de Abreu, *Portugal Medico ou Monarchia Medico-Lusitana*. Parte 1. (Coimbra, a Officina de Joam Antunes, 1726) pág. 12.

[16] Entre os dois médicos portugueses citados por Brás Luís de Abreu há um abismo no que se refere a atitude e discurso científicos. Amato Lusitano, de facto, inclui alguns casos de monstruosidades nas *Centúrias de Curas Médicas*, mas o seu interesse é o aspecto clínico do fenómeno.(V., por exemplo, *Centuria* I, *Cur.* II, sobre um menino que tinha um corno na testa, e que morreu por terem tentado extraí-lo). Bernardo Pereira, porém, no seu *Discurso Apologético* (Coimbra, 1719), a partir do nascimento de gémeas xifópagas em Castelo Branco, no ano de 1716, redige 94 páginas de discurso delirante, em que defende a tese de que os monstros escapam ao conhecimento racional, pois «conduzem tanto para o ornato do Universo taes portentos, que a sua variedade lhe serve de mayor adorno, com que a fermosura, & perfeiçao se lhe aviva da mesma sorte» (pág. 2). Ao examinar o caso específico das xifópagas de Castelo Branco, conclui que «este prodigio teria por causa querer Deos N. Senhor mostrar annuncio feliz a toda a Christandade, & funesto auspicio aos inimigos da Fé Catholica, dando a entender ao Mundo, que

mesmo nível, os folhetinistas: assim, entre os homens «monstruosos na figura» menciona ao lado dos já clássicos cinocéfalos e cinamolgos, um outro, aparecido em 1664, com «cabeça, pescosso, & clinas de cavallo o qual servia de soldado, & pelejava com arco, & flecha, com que se pinta na *Taboa de Hungria*, que no mesmo ano deo a estampa Gillis Hendriex»[17]. (Fig. 5a & b). Juntamente com esse, vem o *Papstesel* de Melanchton, cuja origem, porém, Brás de Abreu parece ignorar; ele descreve-o, assim, como o «notavel monstruo Romano, que no anno de 1496 se vio em Roma com o corpo de homem, a cabeça de burro, huma mão de Elephante, outra de homem, hum pe de boy, outro de Aguia, o ventre, & peyto de molher, com os peytos muyto compridos, cuberto de escamas todo o mais corpo, & no assento huma cabeça de homem barbado, & velho, & outra de dragão, como escreve Eusebio, Nieremberg. 9»[18]. O monstro alegórico, criado pela polémica da Reforma, passa aqui muito naturalmente por um fenómeno natural.

Monterroio Mascarenhas, contudo, parece menos crédulo que seus contemporâneos — Brás Luís de Abreu e Bernardo Pereira. O tom do folheto, como já disse antes, é em alguns momentos irónico, e as últimas palavras ao destinatário da carta deixam-lhe campo aberto para a retirada: «Ajustemos em crer que tem havido no Mundo muitos monstros em diversos tempos; mas que nunca houve nele propagação de espécies monstruosas. O Monstro de que vos dou notícia é um dos mais raros que têm visto os séculos; se vos parece inverossimil, eu não vo-la dou por artigo de fé; se tiverdes por sem sabor a sua narração, supra este defeito a vontade que tenho de vos mandar de tão longe este divertimento; e porque não seja também enfadonha por dilatada, a Deus, que vos guarde, &c».

O carácter de divertimento erudito, que se manifesta nas citações de autores clássicos, na composição retórica da narrativa, na digressão filológica, tem ainda um outro campo de actuação, que dá o próprio título do folheto: o campo da literatura emblemática. Ora, se não podemos considerar o *Emblema Vivente* como um emblema *stricto sensu*, isto é, como uma «compacta estrutura alegórica» («ein geschlossenes allegorisches Gebilde»), nas palavras de William

---

unidas as armas dos Reynos Christãos com as do Invictissimo Imperador Carlos VI. saberão destroçar os Barbaros Ottomanos, ...» (pág. 64). Um dos argumentos que aduz, para justificar a sua interpretação, é terem as gémeas nascido no dia de S. Boaventura, o que só poderia augurar uma Boa Ventura nesta empresa da Cristandade contra os inimigos da fé (pág. 65).

[17] *Op. cit.*, pág. 13.

[18] *Op. cit.*, pág. 13.



—German Pamphlet, Cologne 1664
(*p.* 194)

Fig. 5a

Witthower, pág. 49



—English Pamphlet, 1664 (?)
(*p.* 194)

Fig. 5b

Witthower, pág. 49

Heckscher[19], entrelaçando estreitamente gravura, moto e epigrama; se também o seu modo de difusão é diferente uma vez que o emblema era publicado sob a forma de livro em colectâneas mais ou menos extensas (por exemplo, a *editio optima* do *Emblematum Liber* de Alciati, publicada em 1621, em Pádua, chega a incluir 212 emblemas), enquanto o folheto imprime-se individualmente e vende-se a preço baixo pelas ruas; se, ainda, a língua e o género literário podem diferir em ambos, pois o emblema, originariamente destinado a humanistas, escrevia-se de preferência — embora não exclusivamente — em latim e em forma epigramática,enquanto o folheto escreve-se em vernáculo e em forma narrativa; apesar de todas essas diferenças, julgo que o cruzamento do monstro profético com o emblemático era não só possível, mas mesmo provável. Desde o momento em que os atributos alegóricos se compõem numa figura monstruosa, o seu destino tanto pode ser o de um prodígio profético como o de uma forma emblemática. E, na verdade, monstros que viram o dia como proféticos, acabaram incluídos em colectâneas de emblemas, como a do Jesuíta Menestrier, de 1684, que transformou o célebre monstro de Ravenna em emblema da má poesia[20] (Fig. 6a & b). Antes dele, porém, alguns emblemas de Alciati, seguindo uma antiga tradição interpretativa, já haviam operado a mesma transformação em monstros da Antiguidade[21]. A diferença fundamental entre o monstro profético e o emblemático consiste no seu modo de existência: o monstro emblemático assume-se como criação mental, enquanto o profético necessita da crença na sua existência biológica para assegurar os seus efeitos divinatórios. O título do folheto de Monterroio Mascarenhas mostra bem a consciência dessa diferença, no momento em que acrescenta ao termo *emblema*, que dá conta do seu carácter alegórico, o predicado *vivente*, que se refere à sua natureza de prodígio profético. Uma vez encarnados, porém, os elementos alegóricos do emblema passam a apontar para acontecimentos reais, e não mais para valores éticos universais, como acontece com o emblema clássico, embora uma certa contaminação seja possível: assim, o *Monstrum cornutum, & alatum* de Aldrovandi (Fig. 7), tem elementos em comum

---

[19] William S. Heckscher & Karl-August Wirth, «Emblem, Emblembuch». *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, (Stuttgart, 1951, vol. V) col. 85.

[20] *Apud* Baltrusaitis, *op. cit.*, págs. 331-2.

[21] V., por exemplo, o capítulo que Ulyssis Aldrovandi dedica aos monstros de Alciati: «Emblemata», in *Monstrorum Historia*, (Bononiae, Typis Nicolai Tebaldini, 1642) págs. 361-362.

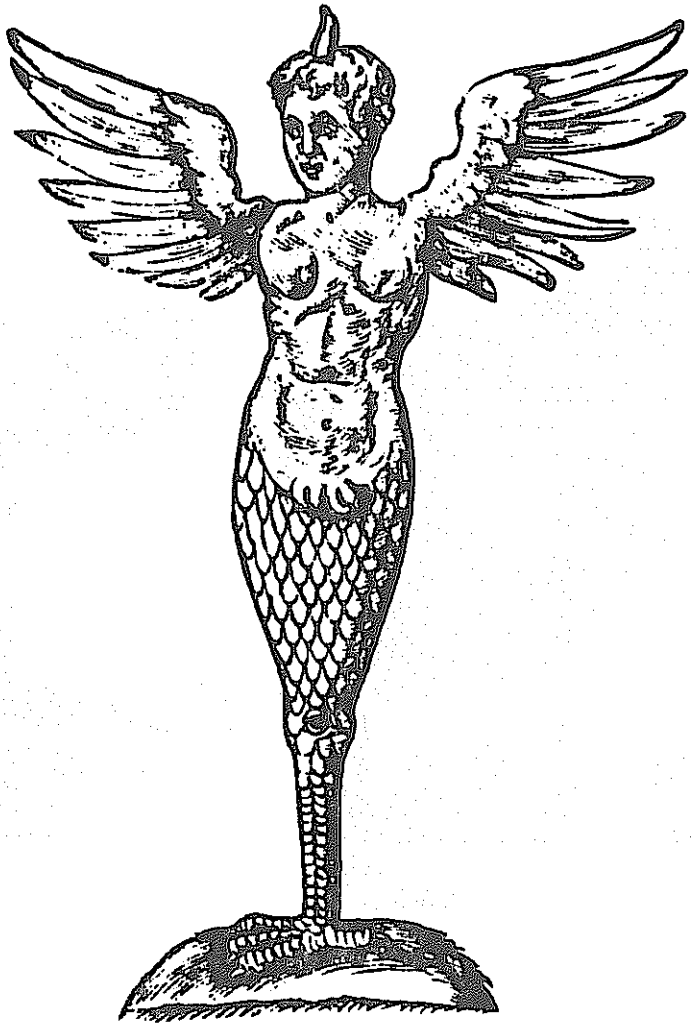


Fig. 6a
Baltrusaitis, pág. 331



Fig. 6b
Baltrusaitis, pág. 331



Fig. 7
U. Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, 1642, pág. 370

com o *Emblema Vivente*, embora a sua interpretação tenha carácter ético universal [22].

O duplo estatuto do *Emblema Vivente*, no que diz respeito às duas tradições culturais parece, portanto, claro. O público desses folhetos não podia ser constituído só por pessoas incultas,mas também não era formado apenas pela elite intelectual. A rudeza da gravura e o facto de ser uma publicação efémera, destinada a ser apregoada nas ruas e vendida por alguns centavos, são indicações de que se dedica também à média e pequena burguesia urbana, que absorve provavelmente o carácter meramente prodigioso do relato. É esse, aliás, o carácter que vai prevalecer nos descendentes directos dos folhetos nos séculos XIX e XX. Ao contrário, porém, do que ocorria nos países mais adiantados da Europa, nos quais o processo de separação entre a «grande tradição» e a «pequena tradição» cultural ia avançado no século XVIII, em Portugal o andamento era mais lento, e assistimos ainda ao florescimento de um género que tivera grande moda na França, Itália, Alemanha e Inglaterra durante os séculos XVI e XVII.

Importa lembrar que a tradição teratológica nos folhetos portugueses não se limita, naturalmente, ao *Emblema Vivente;* muitos outros poderiam ser mencionados, mas não o faço aqui por limitação de tempo. Por outro lado, é interessante observar que essa tradição encontra-se ainda activa na literatura brasileira de cordel, nos chamados «folhetos de fenómenos», entre os quais consta,por exemplo, o «Fenómeno dos Fenómenos: o Rio São Francisco Secando», no qual se lêem as seguintes estrofes, que cito para concluir:

Aqui nasceu um menino
Com o calcanhar pra frente
A metade de cachorro
Outra metade gente
A boca feito um triângulo
Com três carreiras de dentes

Em Patos de Espinhara
Vi um cavalo barbado
Nasceu aqui no Recife
Um chipófago emendado
Um poligrota me disse
Que um morto tinha falado

[22] *Op. cit.*, pág. 370.

No Estado da Guanabara
Uma moça deu à luz
Vi nas costas d'um caragucijo
O Coração de Jesus
Quando analiso essas couzas
Eu faço o Sinal da Cruz. [23]

[23] *Apud* Liêdo M. de Souza, *Classificação Popular da Literatura de Cordel*. (Petrópolis, Vozes, 1976), pág. 51.

Literatura emblemática em Portugal (um livro português de emblemas do séc. XVIII)

MARIA HELENA DE TEVES COSTA UREÑA PRIETO

Em 1790, o bacharel Francisco António de Novaes Campos oferecia a D. João, Príncipe do Brasil, um manuscrito intitulado *Príncipe Perfeito. Emblemas de D. João de Solórzano**. Este manuscrito encontra-se hoje na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde foi incorporado juntamente com o restante acervo da Biblioteca Real, levada para o Brasil em 1807, pelo Príncipe Regente (futuro D. João VI) [1].

Vários catálogos descrevem o manuscrito, que constitui um documento significativo da influência da cultura greco-latina, assim como da cultura clássica europeia na cultura portuguesa do séc. XVIII [2]. Consiste num manual pedagógico, destinado à educação do príncipe, à maneira de muitos outros que se escreveram na Europa desde a Idade Média, segundo a tradição de semelhantes obras antigas. Representa a

---

* Está no prelo a edição fac-similada do manuscrito, com introdução, comentário e índices da autora desta comunicação, que será publicada pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Lisboa).

[1] Ver, por exemplo, José Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Científicos, Literários e Artísticos de Portugal nos Sucessivos Reinados da Monarquia*, Lisboa, 1871-1893, 18 vols., Tomo IV, pp. 271-3 segs..

Ver também: A. Mauricéa Filho, *Ramiz Galvão. Ensaio Biográfico e Crítico*, Brasília, Ministério de Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, Col. Documentos, n.º 3, Cap. V («Na Biblioteca Nacional»), pp. 100-148, 1972.

[2] *Catálogo da Exposição Permanente de Cimélios da Biblioteca Nacional*, publicado sob a direcção de João de Saldanha da Gama, Rio de Janeiro, 1885 (*Anais*, vol. XI, 1883-1884, n.º 26, p. 521). Darcy Damasceno, *Biblioteca Nacional. Manuscritos: séc.* XII-XVIII. *Pergaminhos Iluminados e Documentos Preciosos*, Rio de Janeiro, Divisão de Publicações e Divulgação, 1973, n.º 45.

convergência de diversas correntes: literatura, filosofia, mitologia greco-romanas; sabedoria bíblica e patrística; direito romano; filosofia política medieval, renascentista, seiscentista e setecentista hispânica; literatura emblemática italiana e espanhola; reminiscências formais camonianas, etc..

O autor aproveitou, a fim de transmitir ideias pedagógicas, os *Emblemas* de Don Juan de Solórzano Pereira, jurista e grande personagem do séc. XVII espanhol[3]. Transcreveu os poemas emblemáticos do original latino; reproduziu ou mandou reproduzir a cores as gravuras do original[4]; acrescentou a cada emblema uma paráfrase em soneto português.

Materialmente, o manuscrito é constituído por 104 folhas de 230 × 180 mm, caligrafadas com excelente letra, em caracteres de imprensa. Cada um dos cem poemetos latinos é ornado ao alto com uma iluminura pintada a guache e cada soneto é titulado pelo parafraseador. Abrem o códice três sonetos dedicados ao príncipe Dom João.

---

[3] Joannes de Solorzano Pereira, *Emblemata regio-politica in centurias unam redacta et laboriosis atque utilibus commentariis illustrata*, Madrid, Garcia Morras, 1653. Há na BNL mais do que um exemplar desta edição. Consultei e cito o exemplar cuja cota é L. 814-815A. A sugestão para o título do manuscrito do Rio de Janeiro, em que ao título espanhol o parafraseador antepõe o de *Príncipe Perfeito*, pode tê-lo colhido o português no livro seguinte: Andrés Mendo, *Príncipe Perfecto y Ministros Ajustados. Documentos Políticos y Morales en Emblemas*, Lião, Horácio Boissat e George Romeus, 1662 (BNL, cota: S.C. 10923 V).

Conforme escreve Karl Ludwig Selig («Concerning Solórzano Pereyra's *Emblemata regio-politica* and Andrés Mendo's *Principe Perfecto*», in *Modern Language Notes*, Baltimore, 1956, vol. 71, pp. 283-287), a obra de André Mendo não é mais do que uma tradução resumida da obra de Solórzano Pereira. André Mendo, tanto na «censura» dos *Emblemata*, como no prefácio do *Principe Perfecto*, exprime admiração pelo modelo e o desejo de difundir a obra em castelhano, para o grande público, que ignora o latim.

Selig refere que Palau (*Manual*, V, 151) escreve que a data da 1.ª ed. é de 1643, o que, evidentemente, não parece ser possível, pois que tanto a censura de André Mendo, como as licenças de impressão da obra de Solórzano Pereira, datam de 1651. A verdade, porém, é que na ed. que consultei de Palau (Barcelona, 1948 e segs.), a notícia sobre André Mendo vem no vol. IX e indica como data da 1.ª ed. o ano de 1661 (sendo a ed. de 1662 a segunda, no mesmo impressor). Carece de fundamento, segundo julgo, a indicação de Selig.

Cf. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 499-500.

[4] Desejo aqui deixar expresso o meu reconhecimento ao sr. Dr. Luís Manuel de Morais Teixeira, docente de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, pela generosa colaboração que me prestou, sacrificando várias horas, em semanas sucessivas, para examinar comigo, um a um, os cem diapositivos das iluminuras do manuscrito, transmitindo-me as suas reflexões e chamando-me a atenção para inúmeros pormenores e características artísticas e técnicas que de outra forma me passariam despercebidos. À sua competência no domínio da História da Arte e nas técnicas de fotografia e de restauro de quadros devo a possibilidade de fazer sobre a iconografia do manuscrito algumas observações. A total carência de documentos sobre a identidade do iluminador e do calígrafo não permite, contudo, em muitos casos, formular mais do que conjecturas.

Os motivos não são originais, como já se disse, mas o copista usou de grande liberdade: suprimiu figuras; transformou fundos urbanos em fundos campestres; destacou de grupos algumas personagens a que deu relevo em primeiro plano, voltou de frente para o leitor, ou a três quartos, outras que se encontravam de perfil; introduziu motivos vegetais por vezes inexistentes no original, etc.. O espaço da composição é alterado pelo recurso sistemático a uma moldura octogonal, característica em Portugal no final de Setecentos na decoração mural, pintada ou azulejada [5].

Nalguns casos, as liberdades em relação ao modelo revelam incompreensão do significado alegórico-simbólico da imagem emblemática. De uma maneira geral, infantiliza e efemeniza as feições das personagens, amaciando as arestas, arredondando as formas alongadas. É de notar que o arredondamento dos rostos já se verifica em azulejos do primeiro quartel do séc. XVIII.

Por vezes, o desenho mostra-se nitidamente deficiente, residindo o mérito das iluminuras na riqueza da cor, assim como no tratamento dos fundos com vegetação e marinhas. Os fundos em grisalha recordam o estilo de Jean Baptiste Pillement, pintor francês, que mais de uma vez, nos fins do séc. XVIII, se demorou em Portugal, onde exerceu profunda influência, tanto na pintura mural como no azulejo e noutras artes decorativas [6]. A semelhança do estilo das iluminuras com o de

---

[5] Ver: José Meco, *Exposição de Azulejos de Lisboa*, Catálogo, Lisboa, Câmara Municipal, 1984.

[6] Jean Baptiste Pillement (1728-1808). Esteve em Portugal várias vezes, mas sem dúvida de 1750 a 1754 (como pintor da Fábrica das Sedas) e de 1780 em diante, período em que trabalhou no Porto e em Lisboa. Quanto à data da partida, que a maioria dos biógrafos situa em 1786, A. Ayres de Carvalho (in Introdução ao *Catálogo* citado na nota 7, *infra*), aponta a de 1798, que deve ser exacta se o pintor tinha 70 anos ao retirar-se definitivamente para França. Nesse período conheceu um grande êxito como decorador, fazendo inúmeros discípulos e imitadores. Vários autores se referem à sua actividade em Portugal: Cyrillo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias Relativas às Vidas dos Pintores e Escultores, Architetos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que estiverão em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 168-169 (Lisboa, 1823 [1]). Este autor louva os trabalhos a pastel e a óleo do artista francês e refere a actividade de Mademoiselle Louvete, sobrinha dele, como miniaturista e aguafortista.

A. Raczynski, *Les Arts en Portugal*, Lettres adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin et Accompagnées de Documents, Paris, Jules Renouard et Cie., 1846, p. 286. Raczinski é, entre os historiadores da arte que cito, o único a depreciar os méritos de Pillement. Ao falar das obras executadas para o palácio da Condessa de Anadia, menciona «des paysages à la gouache assez faibles de Pilman».

Dictionnaire Historique-Artistique du Portugal, Paris, Jules Renouard et Cie., 1847, p. 232. Neste Dicionário é posta em relevo a actividade do artista francês como paisagista; assinala-se o seu «savoir-faire» na pintura a óleo e a gouache e registam-se os nomes de dois discípulos: Joaquim da Costa e Joaquim Mellisert.

F. M. de Sousa Viterbo, *Notícia de Alguns Pintores Portugueses e de outros que sendo Estrangeiros Exerceram a sua Arte em Portugal*, Memória apresentada à Academia das Sciencias de

Pillement sugere a possível familiaridade do iluminador com o ambiente cortesão de Queluz, onde trabalhou Joaquim Marques (1755--1822), discípulo e imitador do referido artista, o que é perfeitamente verosímil, se atentarmos na data do manuscrito (1790), na da construção do palácio (1747-1786) e na privança do ofertante com o Príncipe D. João [7].

Lisboa, Terceira Série (Publicação Póstuma), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1911. Sousa Viterbo dá notícia da actividade do pintor na decoração da casa de Gerardo Devisme em São Domingos de Benfica e do período de trabalho na Fábrica das Sedas, assim como da terra da naturalidade.

Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores*, vol. III, Lisboa, 1957, pp. 219-222. Pamplona, além de referir as informações já fornecidas pelos historiadores e dicionaristas supramencionados, completa-as com alguns pormenores. Refere, além de pinturas a óleo, a pastel e a do gouache, pinturas a aguarela. Completa a lista dos discípulos, mencionando o nome de Joaquim Marques. Insiste na actividade de decorador do artista francês: «pintou até botões para casacas em miniaturas a guache sobre marfim (Museu dos Coches e colecção Ricardo Espírito Santo Silva)». Quanto a botões, deve acrescentar-se ao que diz Pamplona que, na colecção do Museu do Traje, há pelo menos um (com paisagem sobre fundo em grisalha) que certamente terá saído do pincel de Pillement, embora no postal editado pelo Museu não se identifique o artista.

Robert C. Smith, *The Art of Portugal*, 1500-1800, London, Weidenfeld and Nicholson, 1968. Nesta obra as referências a Pillement encontram-se nas pp. 206, 263, 307, 309. Não trazem qualquer novidade.

José Augusto França escreve (in *Dicionário de Pintura Universal*, vol. III, «Pintura Portuguesa», Planeado e organizado por Mário Tavares Chicó, Armando Vieira Santos, José Augusto França, Lisboa, Estúdios Cor, 1973): «Pintor cosmopolita, de vasta produção decorativa, dentro de um gesto francês internacionalizado, a fantasia das suas paisagens imaginárias, já pré-românticas, a óleo, a gouache, a lápis, em composições manuais, e sobretudo a pastel, foi apreciada em várias cortes europeias onde o pintor operou: Paris, Madrid, Londres, Itália, Viena, Varsóvia — e Lisboa».

E. Bénézit dá uma notícia encomiástica da actividade do pintor através da Europa (in *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les Temps et de tous les pays par un Groupe d'Écrivains spécialistes Français et Étrangers*, Librairie Gründ, 1966², tomo III).

[7] Luís Xavier da Costa escreve (in *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o Século XVIII. Resumo Histórico*, Lisboa, J. Rodrigues e C.ia Editores, 1935, p. 13): «Dos Citados discípulos de Pillement (...) Joaquim Marques fôra discípulo e ajudante de José Francisco del Casco na Fábrica das Caixas até 1744, antes de passar a discípulo do francês, de quem foi o melhor imitador e continuador principal, entrando para a Irmandade de S. Lucas em 1793, morrendo em 1822 e deixando muitas obras, entre as quais algumas no palácio de Queluz que tentam plagiar as do Mestre».

O livro de Natália Correia Guedes (*Palácio de Queluz*, Lisboa, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1973, separata de *Palácios Portugueses*, 1.º vol.) proporciona-nos na gravura n.º 4 uma belíssima reprodução duma pintura mural da sala das Açafatas, onde se encontra uma paisagem ideal, com fundo em grisalha, pormenores bucólicos, uma corrente de água, conjunto de flagrante semelhança com os motivos e os pormenores técnicos de algumas das iluminuras do manuscrito, como as dos Emblemas n.ºs: V, XX, XXVI, XXIX, XLVII, L, LX, LXVIII, LXXII, LXXIX, XCI, XCIV.

Quanto às decorações murais, executadas em residências aristocráticas como a casa dos Viscondes de Asseca e noutras Quintas de Sintra, ver artigos de Irene Guilhó (por ex.: *Casa dos Viscondes de Asseca*, in *Colóquio*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1959, n.ºs 5 e 6, pp. 43-49).

Vários Museus portugueses (como o Museu Nacional de Arte Antiga, o de Soares dos Reis do Porto, o da Fundação Ricardo Espírito Santo de Lisboa) e algumas famílias possuem obras de Pillement. A exposição organizada em Maio e Junho de 1982 no Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo reuniu grande parte dessas obras dispersas pelo país («Presença de Alguns

Não há no manuscrito qualquer indício que permita identificar o artista. Atentando, porém, em certos pormenores dos panejamentos, do tratamento dos tecidos, do torneado das figuras, etc., seria de aceitar que a ilustração proviesse de mão feminina, talvez até de algum «atelier» conventual. Sabemos, na verdade, que a pintura, assim como a música, eram artes cultivadas nos conventos femininos, nos sécs. XVII e XVIII, embora não se elevassem em geral acima do nível amadorístico [8]. De qualquer modo, fosse quem fosse o autor ou autora das iluminuras e não obstante as deficiências de desenho e a mediana qualidade da execução, a iconografia do *Príncipe Perfeito* vale, se não intrinsecamente, como obra de arte, pelo menos como documento (documento do livro iluminado em Portugal no fim do séc. XVIII [9];

Artistas Franceses em Portugal no séc. XVIII. Sua Influência», *Catálogo*. Exposição Organizada por Ocasião da Quinzena de Arte Francesa com a colaboração da «Alliance Française» de Lisboa, Introdução de A. Ayres de Carvalho).

A afinidade das paisagens fictícias dos quadros de Pillement, mormente as de alguns do Museu Soares dos Reis, do Porto, com as iluminuras do *Príncipe Perfeito* (fundos esfumados, grisalha, arvoredo, ruínas, etc.), sobretudo com a paisagem do Emblema V (*Fortuna vitrea est*) é tão evidente que dispensa comentários.

[8] Não carece de interesse lembrar, a propósito, que soror Madalena da Glória, da aristocrática família dos Távoras, nascida em 1672, tendo professado no convento franciscano de Nossa Senhora da Esperança de Lisboa em 25 de Março de 1688, escreveu várias obras sob o pseudónimo de Leonarda Gil da Gama, entre as quais a intitulada *Reino de Babylonia ganhado pelas armas do Empyreo*, impresso em Lisboa, na Oficina de Pedro Ferreira, em 1749. Observa Inocêncio que se trata de um «romance moral e alegórico, cujo fundamento ou primeira ideia se encontra na obra do Jesuíta Hermano Hugo chamada *Pia Desideria*», um dos mais célebres livros de emblemas devotos que se escreveram na Europa. É certo que as gravuras não são obra da autora do texto, apesar de esta ser dotada não só para as letras, mas também (ao que parece, a crer na informação de Cirilo Volkmar Machado) para as artes plásticas.

Sobre Soror Madalena da Glória, ver: Inocêncio da Silva, *Dicionário Bibliográfico*, V, 345 (cf. também vol. V, pp. 101-103, notícia sobre José Pereira Veloso, a propósito da difusão do livro de H. Hugo em Portugal); C. Volkmar Machado, *ob. cit.*, p. 33 (sobre Maria Madalena Eufémia da Glória).

Do livro de soror Madalena existem, na BNL, os exemplares com as cotas R. 3.384 V e L. 5.199 A. Tem frontispício gravado e 16 gravuras intercaladas no texto, obra de G.B.L. Debrie, artista estrangeiro ao tempo domiciliado em Portugal. Mario Praz (in *Studies...*, p. 410), regista a obra como um livro de emblemas, embora não passe de um livro de devoção em prosa e verso, trilingue (português, latim, castelhano), com gravuras alegóricas, inspiradas na Sagrada Escritura.

Sobre o livro de Hermann Hugo ver também M. Praz, *op. cit.*, pp. 376-379. Entre 1624 e 1757 teve a obra de Hugo pelo menos 42 edições em latim, sem falar nas de outras línguas. A tradução espanhola de Pedro de Salas (*Affectos Divinos con Emblemas Sagrados*) foi publicada em Valhadolid, por G. de Bedoya, em 1633. Quanto a traduções noutras línguas, por exemplo em polaco, ver: Paulina Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w Drukach Polskich, i Polski Dotyczacych XVI-XVIII Wieku, Bibliografia, Wroclaw, Kraków, Gdansk, Lódz, Zaklad, Narodowy Im. Ossolinski Wydawinctwo Polskiej Akademii Nauck, 1981, pp. 98-100*, onde regista sete edições polacas, respectivamente de 1673, 1697, 1737, 1744 (duas), 1754, 1774.

No que diz respeito ao amadorismo das iluminuras desta época, de carácter conventual, ver: Afonso Dornelas, *Portadas de Livros de Receita e Despesa* (in *Terra Portuguesa*, 1916, n.º 5), onde descreve as iluminuras das freiras do Convento da Esperança de Beja.

[9] Por amável informação do Prof. José Vitorino de Pina Martins, confirmei a convicção, que já possuía, de que não existem em Portugal, no fim do séc. XVIII, livros impressos com

documento da difusão entre nós da literatura emblemática; documento para a história das mentalidades e, ainda, documento, no conjunto da literatura emblemática, por ser um dos raros livros de emblemas ilustrados a cores) [10].

Se ignoramos a identidade do iluminador, possuímos, contudo, alguns dados sobre o parafraseador e ofertante. Francisco António de Novaes Campos nasceu em 1739, em Azeitão, oriundo de uma família de juristas, de lentes universitários e de diplomatas [11].

Bacharel em Leis pela Universidade de Coimbra, iniciou a carreira da magistratura em 1760. De 1764 a 1771 exerce o cargo de Juíz de Fora de Mirandela e dessa data em diante o de Juíz da Real Coutada da Serra da Arrábida [12]. Em 1790 oferece ao Príncipe D. João o manuscrito de que nos ocupamos. A partir de 1797, data da morte da mãe, até à sua morte (ocorrida provavelmente entre 1799 e 1801) encontra-se envolvido em litígio com o irmão primogénito acerca da sucessão de um morgadio [13]. Durante as vicissitudes desse litígio, ausentando-se da sua residência oficial, permanece alguns meses no quarto dos «porteiros da cana» do palácio de Queluz, onde adoeceu, sendo medicado pelo cirurgião da corte, por ordem do Príncipe [14].

---

ilustrações a cores. Existem, no entanto, manuscritos iluminados, sobretudo com motivos heráldicos, por encomenda de famílias aristocráticas.

[10] Na extensa bibliografia sobre obras de emblemática ou afins, coligida por M. Praz na obra supracitada, encontrei poucas espécies em que o bibliógrafo registe a informação da existência de ilustração a cores. Das sete obras mencionadas apenas três são anteriores à data do manuscrito do Rio de Janeiro. Esse facto não exclui, porém, como é evidente, que existam impressos ou inéditos, ilustrados a cores, em qualquer biblioteca pública ou privada, ainda desconhecidos.

[11] Arquivo Distrital de Setúbal, Paroquial, Liv. 7 (3/4/3). Baptismos de Vila Nogueira de Azeitão, fol. 14, v.°.

[12] Sobre Francisco António de Novaes Campos consultei os seguintes documentos do ANTT, além de outros que serão mencionados nas notas subsequentes: Chancelaria de D. Maria I, Liv. 56, fol. 38 v.°; Leitura de Bacharéis, maço 7, Letra F, n.° 1, pp. 1, 2, 7 e 9. Chancelaria de D. José, Liv. 29, fol. 179. Desembargo do Paço (Minho e Trás-os-Montes), maço 59, n.° 33: neste documento, datado de 1771, ordena-se ao ouvidor da comarca de Bragança que proceda à contagem do tempo de serviço de F. A. de Novaes Campos como Juíz de Fora de Mirandela. Noutro documento (ANTT, Chancelaria de D. Maria I, Liv. 56, fol. 38 v.°, de 1798) declara-se que o dito bacharel serviu 16 anos como Juíz da Real Coutada da Serra da Arrábida, mas não se indica a data da nomeação.

[13] ANTT, Desembargo do Paço (Extremadura e Ilhas), maço 1595, n.° 21, folhas 196 a 203 verso. No âmbito deste litígio insere-se o requerimento de F. A. de Novaes Campos, sobre o qual foi pedida informação de 23 de Fevereiro de 1799. O autógrafo do bacharel vê-se em baixo, à esquerda, no documento: Desembargo do Paço (Extremadura e Ilhas), maço 1595, n.° 21, fol. 180.

[14] Porteiro da cana era «o delegado do Meirinho-mor, junto do Paço Real e estava sempre abancado na sala dos Archeiros» (*Memórias* do Prof. Thomaz de Mello Breyner, 4.° Conde de Mafra, Lisboa, 1930, pp. 14-15, nota 1). Sobre os porteiros da cana pode ver-se ainda o livro de M. C. de Almeida Cayolla Zagallo, *Palácio Nacional da Ajuda*, Lisboa, 1961, onde, na p. 26, se lê: «Segue-se a sala assim denominada» (dos porteiros da cana) «por nela

Em 1798, D. João (em nome da Rainha doente) faz mercê ao bacharel da propriedade do lugar de escrivão da Câmara e dos órfãos da cidade de Ponta Delgada. No documento de mercê, além de se mencionarem os serviços do bacharel e da sua família, faz-se expressa menção da oferta de um «livro intitulado *Príncipe Perfeito*»[15].

A data da oferta do livro deve ter um significado. Perante a fermentação política, nacional e internacional, desse período; perante a renovação do estudo do Direito desencadeada pela reforma pombalina da Universidade em 1772 (secundarização do estudo do Direito Romano; valorização do jusnaturalismo e, simultaneamente, da teoria de direito divino do poder real); perante a intensificação da vida cultural e artística durante o reinado de D. Maria I[16]; perante a crescente influência literária, filosófica e social da França[17]; perante uma tão complexa e, por vezes, contraditória agitação intelectual, poderemos perguntar se um livro espanhol de emblemas do séc. XVII não surge completamente desinserido da realidade nacional e internacional e se o apreço que o súbdito esperava do seu príncipe não

---

estacionar o Porteiro da Cana, empregado da Casa Real. Trajava de negro, de calção e meia. Usava capa e empunhava uma vara branca, atributo do seu cargo» ...«Esta sala ficava a seguir à dos Archeiros, que era a primeira para quem entrava».

Das funções dos porteiros da cana em actos oficiais escreve, por exemplo, Eduardo Freire de Oliveira (*Elementos para a História do Município de Lisboa*, Lisboa, 1899, tomo X, pp. 334-335), a propósito do cortejo fúnebre de D. Pedro II: «Na testa do saimento iam seis porteiros da canna, após estes os dois corregedores do crime da côrte e logo, em duas alas, os fidalgos, os titulares, grandes do reino e officiaes da casa real;...» (p. 334). E, mais adiante (p. 335): «... e os officiaes da Casa Real que tinham insígnias, a que vulgarmente chamam cannas, quebraram-nas, na forma do estylo, mostrando assim ter acabado o seu exercício pelo fallecimento do monarcha.»

Por sua vez, sobre o Meirinho-Mor nos informa Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo no seu *Elucidário* (edição crítica por Mário Fiúza, Porto, Civilização, 1966, s.u.): «...e havia *meirinho-mór* de todo o Reino. A este pertenciam as cousas notáveis e de grande peso, como prender alguns fidalgos e homens de grande estado...». Tratava-se, portanto, de um magistrado de elevada categoria, de quem os porteiros da cana eram delegados.

[15] Vide *supra*, o já referido documento do ANTT: Chancelaria de Dona Maria I, livro 56, fol. 38 v.º (Alvará de Escrivão da Câmara da Cidade de Ponta Delgada na Ilha de S. Miguel, de 10 de Outubro de 1798). Ver também: ANTT, Chancelaria de D. Maria I, liv. 56, fol. 113 recto e verso (23 e 24 de Maio de 1798).

[16] Ver: *Dicionário de História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão, Lisboa, Iniciativas Editoriais, II, 1965 (artigos: D. José, Dona Maria I, Estrangeirados, Luzes; e a *Cronologia da História de Portugal*, inserta no fim do último volume da mesma obra). Ver também: *História de Portugal*, dirigida por Damião Peres, Vol. VI, Barcelos, Portucalense Editora, 1934; Jean Delorme, *Chronologie des Civilisations*, Paris, PUF, 1969; A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, vol. I, *Das Origens às Revoluções Liberais*, Lisboa, Palas Editores, 1977; J. Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, vol. VI, *O Despotismo Iluminado* (1750-1807), Lisboa, Verbo, 1982; Marcello Caetano, *História do Direito Português*, Lisboa, 1940 (não cito desta obra as duas edições mais recentes, de 1962 e 1981, porque não abrangem o período histórico a que me refiro neste trabalho).

[17] Ver: *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France* (*Actes du Colloque*, Paris, 11-16 Octobre 1982), Paris, Centre Culturel Portugais, Fondation C. Gulbenkian, 1983.

seria apenas fruto da indulgência de D. João... Na resposta torna-se indispensável considerar as várias correntes políticas, sociais e culturais do país (a uma das quais poderiam os ideais emblemáticos corresponder) e encarar simultaneamente outras interrogações, sobretudo as concernentes às intenções pessoais de Francisco António de Novaes Campos, ao oferecer o livro. Tratava-se apenas de uma *captatio benevolentiae* ou, para além disso, haveria no espírito do autor uma consciência dos seus deveres cívicos, à semelhança do que acontecia com anteriores emblematistas, que ambicionavam, em momentos graves das respectivas comunidades nacionais a que pertenciam, doutrinar os seus governantes?

A inserção da obra na tradição multissecular dos livros de regimentos de príncipes e dos livros de emblemas poderá ajudar-nos a compreender as possíveis motivações do autor da paráfrase dos *Emblemas* de D. João de Solórzano Pereira.

A origem da filosofia política europeia remonta à antiguidade grega e latina, sem excluir outros contributos (hispano-árabes e orientais, em estreita simbiose com os primeiros) [18].

Muitos pensadores antigos nutriram a teoria política medieval, mas há um polígrafo grego do séc. IV a.C. que, sem dúvida, foi conhecido em Portugal, pelo menos desde o início da segunda dinastia: Xenofonte. Dos seus numerosos escritos o que mais nos interessa aqui é a famosa *Ciropedia* ou *Educação de Ciro*, onde nos legou, sob a forma de biografia romanceada, um dos primeiros tratados sobre a educação do príncipe de que há memória. A obra de Xenofonte foi traduzida por escritores portugueses pelo menos cinco vezes, a primeira para o provençal (por volta de 1470) e as restantes quatro para a nossa língua (a última das quais já no séc. XX) [19].

---

[18] Sobre Homero existe uma bibliografia inabarcável, que poderia encher dezenas de volumes. Quanto à exegese alegórica de Homero, continua a ter interesse, no entanto, um livro já antigo: Félix Buffière, *Les Mythes d'Homère et la Pensée Grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, pp. 343-364, cap. VII, «La Cité selon Homère». Interessante continua ainda o livro de P. Decharme, *La Critique des Traditions Religieuses chez les Grecs*, Paris, Picard, 1904 (sobretudo o cap. IX). Sobre as concepções políticas gregas em geral, consulte-se o livro de Jacqueline Bordes, *Politeia dans la Pensée Grecque jusqu'à Aristote*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

[19] 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 Pogge. Etude. Édition des livres I et V*, Paris, Droz, 1974. As outras versões portuguesas são as seguintes: De Diogo de Teive, no séc. XVI, inédita (ver notícia em Inocêncio, *Dic. Bibliográfico*, VII, 380 e em António Inácio Coelho de Morais, *Memória sobre a Utilidade do Estudo da Língua Grega*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1851, p. 23). Do Padre Joaquim de Fóios, oferecido à Academia das Ciências (na sessão de 24 de Junho de 1814); cf. Inocêncio, IV, n.º J, 1576 e VII, 30; ver igualmente José Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos de Ensino*, etc., II, p. 247. De João Félix Pereira,

A reflexão política medieval (nutrida pela tradição filosófica e literária clássica, pela Bíblia, pela Patrística e pelo Direito Romano), encontra-se representada por tratados franceses desde o séc. XI e sobretudo pelos tratados com o título *De Regimine Principum*, saídos da pena, respectivamente, de S. Tomás de Aquino e de Gil de Roma (conhecido também como Egídio Romano ou Egídio Columna). A obra de Gil de Roma existia na livraria de D. João I e consta ter sido traduzida para a nossa língua pelo Infante D. Pedro [20].

Por outro lado, nos sécs. XIII e XIV circulou na Península Ibérica uma literatura árabe, com intuito de morigerar os príncipes, da qual nos restam alguns documentos, sob a forma de romances, assim como livros de outro tipo, também com feição moralizadora e política, que reunem elementos simbólicos de origem asiática, fábulas e lendas gregas, narrativas de hagiógrafos da alta Idade Média, gestas dos compêndios romanos de História e um substrato popular e anedótico [21].

Não é indispensável, aliás, transpor as fronteiras de Portugal para encontrar autores cuja teoria política representa uma como que *summa* da sabedoria clássica grega e latina, impregnada do cristianismo, que constituía conhecimento dos meios cultos do nosso país, pelo menos desde o séc. XIV.

Cyropedia ou *História de Ciro*, escrita por Xenofonte e traduzida do original por..., Lisboa, Tip. A. Martins, 1854. De Aquilino Ribeiro, *O Príncipe Perfeito* (*Kiros Paideia*), trad. e prefácio de..., Lisboa, Livraria Bertrand, 1952. A tradução de Aquilino Ribeiro não parece feita sobre o original, embora o tradutor tivesse formação clássica e por algumas palavras do prefácio nos queira levar a concluir que traduziu do original... Em qualquer caso, é evidente que toma grandes liberdades em relação ao texto.

[20] Vicente García de Diego, in *Prólogo* a: Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Político-cristiano. Representada en cien Empresas*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 4 vols., 1959-1969-1946-1960. A 1.ª ed. é de Munique, 1640. Cf. também Galino Carrillo, *Los Tratados sobre Educación de Príncipes (siglos XVI y XVII)*, Madrid, ISIC, 1948, p. 16 (bibliografia) e pp. 27-35 (Precedentes Medievales). Cf. ainda a introdução de Moreira de Sá ao livro de Diogo Lopes Rebelo, *infra*, com bibliografia pertinente. Da obra de Gil de Roma há um exemplar na secção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, do séc. XV, adquirido em 1893. Sobre ele escreveu Darcy Damasceno (*O Governo do Príncipe*), in *Jornal do Brasil*, 9.III.1974). O livro de Egídio Romano imprimiu-se pela primeira vez em 27 de Junho de 1473, s.l., nem data. Brunet atribui-lhe, no entanto, a proveniência da oficina de Gunt Zeiner de Augsburgo.

[21] Neste domínio, consultar os citados trabalhos de V. García de Diego e Galino Carrillo. Esta literatura árabe era constituída por livros como a *História do Cavaleiro Cifar*, que descrevia os castigos e ensinamentos com que o rei Menton doutrinava os seus filhos Garfim e Roboão; a *Lâmpada dos Reis* de um certo Aben-Abi-Bandaka, o *Jardim dos Reis* de Aben-el-Jabit; o *Colar de Pérolas*, escrito pelo rei Muza II de Tremesen, que reune as lições para a educação do príncipe seu filho, de carácter moralizante e literário, recheado de «exempla» históricos e edificantes. Devem ainda assinalar-se o *Livro dos Doze Sábios*, o *Secretum Secretorum* falsamente atribuído a Aristóteles; o *Livro de la Saviesa* de Jaime II de Aragão (séc. XIII), em que se havia de inspirar mais tarde o *Rimado de Palácio* de Pero López de Ayala; os romances de *Calida e Dina* e do *Conde Lucanor*.

Um desses autores é Álvaro Pais, bispo de Silves, que elaborou o seu *Espelho de Reis* (*Speculum Regum*) entre 1341 e 1344[22]. Em seguida, surgem as obras dos Príncipes de Aviz (D. Duarte e D. Pedro), entre 1433 e 1438, ou obras por eles encomendadas aos letrados de sua confiança[23]. Diogo Lopes Rebelo, ex-mestre de gramática do futuro D. Manuel I, editou, provavelmente em 1496, um tratado intitulado *De Republica Gubernanda per Regem* (*Do Governo da República pelo Rei*)[24]. Já em pleno séc. XVI, Frei António de Beja publicou, em 1526, dedicando-o a D. João III, um livro intitulado *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*[25]. No mesmo ano em que se publicaram *Os*

---

[22] Frei Álvaro Pais, *Espelho dos Reis* (*Speculum Regum*), Estabelecimento do texto e tradução do Dr. Miguel Pinto de Meneses, Lisboa, IAC, Centro de Estudos de Psicologia e de História da Filosofia anexo à Faculdade de Letras de Lisboa, 1955-63, 2 vols. Como nos anuncia o «incipitur», o autor era «hispano, da Ordem dos Frades Menores, bispo de Silves e exímio professor de Degredos». Dele Escreveu Frei Francisco Brandão, na *Monarquia Lusitana*, tomo V, l.XVI, cap. LXI, como de «um dos mais autorizados e doutos prelados da cristandade». Nem todos estão de acordo em atribuir-lhe a nacionalidade castelhana: ver, por exemplo, Martim de Albuquerque, *O Poder Político no Renascimento Português*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, [1968]. A obra de Álvaro Pais devia constar de três volumes na edição do IAC: nos dois primeiros publicou-se o texto latino (segundo o ms. da Bibl. Apostólica Vaticana, *Barber. Lat.* n.º 1447) e a respectiva tradução; o terceiro volume, que deveria conter a análise dos problemas suscitados no texto, a bibliografia e os índices, não chegou, que eu saiba, a ser editado. Sobre as doutrinas do bispo de Silves foram publicados vários estudos estrangeiros e portugueses. Ver as indicações bibliográficas em: *Nota Prévia* de Matos Romão ao I vol. do *Espelho de Reis; Introdução* de Artur Moreira de Sá ao *De Republica Gubernanda per Regem* de Diogo Lopes Rebelo, p. XVI, n. 43; Marcello Caetano, *História do Direito Português* (1140-1495), Lisboa, Verbo, 1981 (referência ao *Speculum Regum* e bibliografia, na p. 295); e nas várias obras de M. de Albuquerque sobre a filosofia política em Portugal.

[23] Das obras dos príncipes de Aviz, ver as seguintes edições: D. Pedro, *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, 3.ª ed. Porto, 1946. *Livro dos Ofícios*, ed. J. Maria Piel, Coimbra, 1948. D. Duarte, *Leal Conselheiro*, ed. J. Maria Piel, Lisboa, 1942. Quanto a bibliografia concernente: além das introduções e notas das edições respectivas, a Introdução de A. Moreira de Sá à obra de Diogo Lopes Rebelo (ver *infra*), Luís de Sousa Rebelo, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1982; Maria Helena da Rocha Pereira, *Helenismos do Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Coimbra, Sep. da *Biblos*, LVII, 1981. Estuda a autora os helenismos em geral e os termos políticos que através desta obra penetraram na língua portuguesa. Ver ainda: Francisco Elias de Tejada, *Las Doctrinas Políticas en Portugal* (*Edad Media*), Madrid, 1943; António Soares Amora, *El-Rei D. Duarte e o Leal Conselheiro*, São Paulo, 1948.

[24] Diogo Lopes Rebelo, *Do Governo da República pelo Rei* (*De Republica Gubernanda per Regem*), reprodução fac-similada da ed. de 1496. Introdução e notas de A. Moreira de Sá, IAC, Centro de Estudos de Psicologia e de História da Filosofia, anexo à Faculdade de Letras de Lisboa, 1951. Sobre Diogo Lopes Rebelo ver a bibliografia citada por A. Moreira de Sá na introdução a esta edição e à comunicação de A. Moreira de Sá apresentada ao Congresso Luso-espanhol para o Progresso das Ciências, realizado em Málaga em 1951: *Um Português de Quatrocentos Partidário do Absolutismo Real*. M. de Albuquerque, in *O Poder Político*, etc., cit. *supra*, discorda das interpretações de Moreira de Sá.

[25] Frei António de Beja, *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*, Reprodução fac-similada da ed. de 1525. Introdução de Mário Tavares Dias, IAC, Centro de Estudos de Psicologia e de História da Filosofia anexo à Fac. de Letras de Lisboa, 1965. A ed. de 1525 foi impressa em Lisboa, por Germão Galharde. Ver, sobre Frei António de Beja (frade Jerónimo, nascido provavelmente em 1493) a seguinte bibliografia: além da *Introdução* de Mário Tavares Dias à ed. supracitada, Barbosa Machado e Inocêncio, além de Joaquim de Carvalho (*Estudos sobre a Cultura*

Lusíadas, e sujeitos ao mesmo censor, vieram a lume os *De Regis Institutione et Disciplina libri octo* (*Da Educação e Instrução do Príncipe*), dedicados a D. Sebastião[26]. A nossa epopeia nacional, por sua vez, traduz a doutrina política portuguesa e hispânica, condensada nas obras que mencionámos, entre outras, e nos cerca de oitenta livros de regimentos de príncipes de autores espanhóis[27].

As *Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, atribuídas a André Rodrigues de Évora e compostos em 1544, moldam-se, quanto ao fundo, nos mesmos padrões[28]. Mas os livros de regimento de príncipes dedicados a D. Sebastião, tal como a epopeia camoniana, representam apenas um elo da cadeia, que os precede e que os ultrapassa no tempo. Com efeito, ainda no séc. XVI, posteriormente a 1572, publicaram-se vários livros do género, entre os quais se devem

---

Portuguesa do séc. XVI, Coimbra, 1947[1], Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, *Obras Completas*, vol. III, 1982[2]; e os artigos de J. Vitorino de Pina Martins: *Pico della Mirandola e o Humanismo Português*, in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 23, Lisboa, 1964, pp. 107-146 e *Frei António de Beja, discípulo de Pico della Mirandola*, in *Rev. da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3.ª série, n.º 8, 1964, pp. 91-142. No primeiro artigo assinalado de Pina Martins, o autor coteja os passos do *De Hominis Dignitate* de P. della Mirandola e os da *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes* nele inspirados.

[26] D. Hieronymi Osorii Lusitani Episcopi Sylvensis, *De Regis institutione & disciplina libri VIII, Ad Serenissimum et Invictissimum Portugaliae Regem Sebastianum;* etc., Olissiponae, ex officina Ioannis Hispani, 1572. Vicente Garcia de Diego, na *ob. cit.*, indica Francisco Correa como o impressor da ed. olissiponense de 1572, o que se explica pelos dizeres do cólofon, como me fez notar (numa amável informação oral) o meu amigo Prof. José Vitorino de Pina Martins, que, aliás, já em 1972 (na p. 312 do *Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica e Medalhística de Camões*), registara essas indicações do cólofon do exemplar da BNL. No entanto, consoante me informou, pensa hoje que não se trata de uma 2.ª ed., mas de uma 2.ª tiragem. A 1.ª tiragem saiu ainda em 1571, o que explica a existência de um exemplar da BNL com a data de 1571 no frontispício. Cf. também Francisco Leite de Faria, *As Muitas Edições de Obras de Dom Jerónimo Osório*, Sep. da *Rev. da BN*, n.º 1, 1981, onde cita duas edições ou tiragens, de 1571-72 e 1572.

A edição por mim consultada é a edição de Colónia, de 1588. Hieronymi Osorii Lusitani, Episcopi Algarbiensis, *De Regis Institutione et Disciplina libri VIII, ad Serenissimum et Invictissimum Lusitaniae Regem Sebastianum Primum*. Coloniae. In Officina Birckmanica, sumpt. Arnoldi Mylii, 1588. O livro foi parcialmente traduzido em português, com a versão literal do título: *Da Instituição Real e sua Disciplina*, trad. portuguesa do Dr. António Jota Figueiredo, prefácio de Luís de Almeida Braga, Lisboa, Pro Domo, 1944. Claro está que a versão literal do título não é recomendável. A tradução correcta deveria ser: *Da Educação do Príncipe* ou *da Educação e Instrução do Príncipe*.

Sobre D. Jerónimo Osório escreveu Aubrey Bell: *O Humanista Português D. Jerónimo Osório*, Coimbra, 1934 (trad. do inglês de A. Álvaro Dória, com uma introdução de Luís de Almeida Braga).

[27] Ver, sobre os *topoi* da filosofia política camoniana e hispânica, o meu artigo: *O'ofício de Rei' n'*Os Lusíadas *segundo a concepção clássica*, comunicação à *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1983 (1984) e sobre os autores hispânicos a cit. obra de Galino Carrillo.

[28] André Rodrigues de Évora, *Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, Fac-simile do Manuscrito Inédito da Casa Cadaval. Com Introdução por Luís de Matos. Lisboa. Ed. do Banco Pinto & Sotto Mayor, no âmbito da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura, 1983. Exemplar n.º 0948.

assinalar os de Bartolomeu Filipe e de Martim de Carvalho Vilasboas [29].

O Séc. XVII conhece uma extraordinária floração da literatura política em Portugal, posta ao serviço da causa da Restauração, em defesa da legitimidade dos reis da dinastia de Bragança. Destacarei, entre outras, a obra de António de Freitas Africano, António Carvalho de Parada, Sebastião César de Meneses, António de Sousa de Macedo e Frei Jacinto de Deus [30]. Todos estes livros «decalcam», por assim dizer, a doutrina tradicional desde a Antiguidade, a ponto de os próprios contemporâneos, como D. Francisco Manuel de Melo, se aperceberem do seu carácter repetitivo [31]. De entre os livros similares do séc. XVIII, limitar-me-ei a assinalar a colectânea publicada por Bento José de Sousa Farinha, precisamente em 1790. Apesar de se encontrar entre os intelectuais «avançados» da época, ao elaborar uma antologia do pensamento filosófico português sobre a educação de príncipes, não regista nada de inovador, reeditando apenas textos dos sécs. XVI e XVII, entre os quais alguns com notáveis afinidades com a doutrina expendida nos livros de emblemas e em especial no de Solórzano Pereira [32].

Tudo quanto acima dissemos nos leva a concluir que Francisco António de Novaes Campos, ao compor uma paráfrase da obra de um

---

[29] Bartolomeu Filipe, *Tractado del Consejo y de los Consejeros de los Príncipes*, Coimbra, António de Mariz, 1584 (dedicado ao Cardeal Alberto e Arquiduque de Áustria). Martim de Carvalho Vilasboas, *Volume Primeiro del Espejo de Príncipes y Ministros*, Milão, Herdeiros de Pacífico Põcio, 1598.

[30] António de Freitas Africano, *Primores Políticos e regalias do nosso Rey D. João IV de maravilhosa memória*, Lisboa, Manuel da Sylva, 1641. António Carvalho de Parada, *Arte de Reinar, ao Potentíssimo Rey D. João IV, Nosso Senhor, Restaurador da Liberdade Portuguesa*, Em Bucelas, por Pedro Crasbeck, 1644. Segundo Reis Torgal (*Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*, 2 vols., Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1981-1982, p. 158, n. 1), parece haver dúvidas quanto à data exacta (1643 ou 1644) e também parece que há exemplares diferentes, até nos títulos.

Sebastião César de Meneses, *Summa Politica, offerecida ao Príncipe D. Theodosio nosso Senhor*. Impressa por ordem do doutor João Pissarro, capelão de Sua Magestade, Lisboa, 1649. António de Sousa de Macedo, *Armonia politica dos documentos divinos com as conveniências de Estado; Exemplar de Príncipes no governo dos gloriosíssimos Reys de Portugal. Ao Serenissimo D. Theodosio nosso Senhor*, Haia, 1651.

Frei Jacinto de Deus, *Braquilogia de Príncipes*, Lisboa, por António Craesbeck de Mello, 1671 (reed. em Lisboa, 1947, colec. de Clássicos do Pensamento Político Português, Direcção de Hipólito Raposo e Luís de Almeida Braga).

[31] Cf. *Hospital das Letras*, in *Apólogos Dialogais* (fala de Justo Lípsio) e Carta de 11 de Outubro de 1649, in *Primeira Parte* das *Cartas Familiares*, centúria I, carta LXXXV, pp. 409-410.

[32] Bento José de Sousa Farinha, *Filozofia de Príncipes apanhada das obras dos nossos portugueses*, Lisboa, na Of. de António Gomes, 3 vols., 1786, 1789, 1790 (BNL, cota: S.A. 1774-76 P). Ver, sobre o autor, o artigo de Inocêncio no *DB* e o de A. A. Banha de Andrade na *Enciclopédia Verbo*.

autor castelhano do séc. XVII, não fazia mais, afinal, do que compendiar, com intuito pedagógico, a doutrina política que em Portugal continuava actual no seu tempo.

A par dos tratados filosóficos de regimento de príncipes, surgiu no séc. XVI uma nova forma de literatura moralizadora, que estava destinada a obter, durante quase três séculos, um extraordinário êxito.

Em 1419 chegou a Florença um manuscrito (posteriormente impresso pela primeira vez em Veneza por Aldo Manucio, em 1505), em seguida traduzido para o latim com o título de *Hieroglyphica Horapolli* e traduzido depois para várias línguas europeias. Este livro, provavelmente escrito entre os sécs. II e IV da nossa era, foi acolhido pelos renascentistas como representante da sabedoria do antigo Egipto [33]. Proliferaram, a partir de então, livros sobre hieróglifos [34] e simbólica de animais, plantas, pedras e outros elementos naturais (macrocosmos), sobre o corpo humano (microcosmos) e sobre objectos de civilização [35]. Autores e leitores pretendiam, a princípio, ostentar e

---

[33] Foi o Padre Cristóvão Buondelmonti que adquiriu na ilha de Andros o manuscrito que despertou grande interesse nos humanistas italianos, especialmente em Marsílio Ficino. Este sacerdote nasceu em Florença, de família ilustre. Deixou a cidade na adolescência, indo para Rodes, onde aprendeu o grego, de 1410 a 1420. Durante este tempo, tendo vestido entretanto o hábito eclesiástico, visitou as ilhas do Egeu, que descreveu e das quais desenhou mapas. Ver a notícia da *Enciclopédia Italiana de Scienze, Lettere e Arti*, Ist. G. Treccani, 1930-39, vol. VIII, p. 117.

A trad. latina de Trebatius imprimiu-se em Augsburgo em 1615, em Basileia em 1518, em Paris, em 1521. A trad. latina de Filippo Fasanini (Phasaninus) viu a luz em Bolonha em 1517. A trad. francesa é de Paris, de 1543 e 1551; a alemã, de J. Herold, de Basileia, 1554; a italiana, de P. Vassoli de Fivizzano, de Veneza, 1547. Modernamente foi publicada uma edição por F. Sbordone: Hori Apollinis *Hieroglyphica, Saggio introduttivo, edizione critica del testo e commento*, Napoles, L. Loffredo, 1940. Cf. Mario Praz, *ob. cit.*, pp. 231, 373 e 374. Cf. também Claude-Françoise Brunon, «Signe, Figure, Langage: Les *Hieroglyphica* d'Horapollon» (in *L'Emblème à la Renaissance* (*Actes de la Journée d'Études du* 10 *Mai* 1980, publiés par Yves Giraud (et alii), Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1982, pp. 29-47).

[34] Uma das obras mais conhecidas é a de Giovanni Pierio Valeriano Bolzani: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, commentarii Joannis Valeriani Bolzanii Bellunensis*, Basileia, 1556. Cf. M. Praz, *ob. cit.*, p. 521 e Arthur Henkel und Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Estugarda, J. B. Metzlersche, 1978².

[35] A bibliografia sobre a simbólica pagã e cristã de animais, plantas, pedras preciosas e astros é muito vasta. Em Portugal, tem-se ocupado dos bestiários, em vários capítulos de volumes publicados e em artigos da *Brotéria*, o Padre Mário Martins. Maria Isabel Rebelo Gonçalves, na sua dissertação de doutoramento, apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa (*Imagens e Símbolos Animais na Poesia Greco-Latina*, 2 vols, Lisboa, 1983), além de se ocupar da simbólica da Antiguidade, faz referência à das representações animais dos Códices Alcobacenses.

A bibliografia mais importante (textos, etc.) tem o inconveniente de não existir, em muitos casos, em Portugal. Indicarei, no entanto, algumas espécies bibliográficas que poderão abrir pistas: *Physiologus graecus*, ed. F. Sbordone, Milão, 1936 (o mais antigo manuscrito é do séc. VIII); *Physiologus Latinus*, ed. P. T. Eden, Leida, Brill, 1972; Hugo de Folieto, *De Bestiis et aliis rebus*, in *Patrologia Latina*, Migne, tomo CLXXVII, cols. 9-163: o *Livro das Aves*, do Lorvão, é o cap. 1.º desta obra; Robert Devreesse, *Introduction à l'Étude des Manuscrits grecs*, Paris,

exercitar o seu talento na invenção ou na decifração de enigmas e pensamentos engenhosos, só acessíveis a um escol restrito e muito culto. Neste ambiente é que a publicação do *Emblematum libellus* do jurista milanês André Alciato (ou Alciati), impresso pela primeira vez em Augsburgo (*Augusta Vindelicorum*) por Henri Steyner, em 1531, obteve um êxito espectacular, alcançando nos sécs. XVI a XVIII cerca de 150 edições e inúmeras traduções [36].

O emblema, além de uma figura alegórica, devia apresentar uma sintética inscrição (*lema* ou *mote*), extraída geralmente de um autor

---

Klincksieck, 1954, pp. 254-257 (bestiários, herbários e lapidários do período bizantino); J. Calvet-M. Cruppi, *Le Bestiaire de l'Antiquité Classique*, Paris, Lanor, 1955; A. Delatte, *Herbarius. Recherches sur le Cérémonial usité chez les Anciens pour la Cueillete des Simples et des Plantes Magiques*, Paris, Droz, 1938²; Margareth H. Thomson, *Textes Grecs Inédits Relatifs aux Plantes*, Paris, Les Belles Lettres, 1955; idem, *Le Jardim Symbolique*, Texte grec tiré du Clarkianus), Paris, Les Belles Lettres, 1960 (com um estudo introdutório sobre os antecedentes do simbolismo vegetal bizantino); C. Joret, *Les Plantes dans l'Antiquité et au Moyen âge. Histoire, usages et Symbolisme*, 2 vols., Leida, Brill, 1980 (Reprod. da ed. de 1897-1904); Marcel Detienne, *Le Jardin d'Adonis, La Mythologie des Aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1972; Frey Isidoro Barreira, *Tractado das Significações das Plantas, Flores e Frutos que se referem na Sagrada Escriptura. Tirados de divinas & humanas Letras com suas breves consideraçoens*, pelo Padre..., religioso da Sagrada Ordem de Cristo. Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1622; Robert Halleux, *Le Problème des Métaux dans la Science Antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, pp. 149-160: *Astrologues et Alchimistes;* A. J. Festugière, *Alchimica*, in *L'Antiquité Classique*, 1939, pp. 71-95; Martino Rulando, *Lexicon Alchemiae siue Dictionarium Alchemisticum*, etc. Hildesheim, G. Olms, 1964 (reprod. da ed. de 1612); Alfonso X, *Lapidário* (segundo o manuscrito escurialense H.1.15), Introd., ed., notas e vocab. de Sagrário Montalvo, Madrid, Gredos, 1981. Às obras mencionadas poderiam acrescentar-se os livros de emblemas sobre plantas e animais publicados por Joachim Camerarius (1534-1598), sobre os quais se deve consultar a obra já citada de Henkel-Schöne, p. XXXVIII. Sobre a simbólica dos astros, pode tomar-se como ponto de partida o artigo *Sternbilder, Sternglaube und Sternsymbolik bei Griechen und Römern*, in W. H. Roscher, *Lexicon der Griescher und Römischer Mythologie*, Hildesheim, G. Olms, 1965, vol. VI, cols. 867 em diante.

[36] Andreas Alciatus (1492-1550), jurista italiano, originário de Alzate, perto do lago de Como, dependente de Milão. O nome deriva do do burgo natalício. Há quem use a forma, *Alciati* (como José Leite de Vasconcelos, ver *infra*), que parece ser, no entanto, o genitivo do apelido latinizado. De qualquer modo, *Alciato*, que pode perfeitamente moldar-se sobre a forma latinizada, corresponde melhor à índole da nossa língua. Frontispício da primeira edição (citado a partir da obra já referida de Henkel-Schöne, p. XXXIII): *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum Iurisconsultum Emblematum Liber. M.D.XXXI.* (Excusum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum. die 28 Februarii, Anno M.D.XXXI. As gravuras são atribuídas quer a Hans Schäufelein (in John Harthan, *The History of the Illustrated Book*, Londres, Thames and Hudson, 1981, p. 104), quer a Jörg Breu (1480-1537), como em Henkel-Schöne (*ob. cit., supra*, p. XXXIII).

A obra era dedicada a Konrad Peutinger (1465-1547), de Augsburgo, que foi nomeado secretário da cidade em 1490. Estudou em Itália, de onde voltou em 1488. Era humanista e genro de Anthon Welser «que foi o primeiro a instalar em Lisboa uma agência da sua casa comercial, a fim de se ocupar do negócio das especiarias. Correspondeu-se durante vinte anos com Valentim Fernandes, impressor da Morávia, instalado em Portugal desde aproximadamente 1493» (Ver: Artur Anselmo, *Origines de l'Imprimerie au Portugal*, Ecole Pratique des hautes Etudes — IV Section, Centre de Recherche sur le Portugal de la Renaissance, Etudes II, Braga, 1983, pp. 155-156). Quanto às inúmeras edições do livro de Alciato, ver M. Praz (*ob. cit.*, pp. 248 e segs.); quanto às edições e traduções, consultar: G. Leda, *Contributo allo Studio della Letteratura Emblematica in Spagna* (1549-1613), Pisa, 1970, e A. Sánchez-Pérez, *La Literatura Emblemática Española* (*Siglos XVI y XVII*), Madrid, S.G.E.L., S.A., 1977.

antigo, grego ou latino, ou da Bíblia, e um poemeto explicativo em latim (os de Alciato eram traduções dos epigramas da *Antologia Grega*[37], na sua maior parte) ou uma explicação em prosa latina ou vernácula.

Originariamente destinados a um escol de intelectuais, em breve os livros de emblemas se tornaram literatura de vulgarização, sobretudo depois que os Jesuítas e outros educadores se aperceberam das vastas perspectivas pedagógicas da transmissão de ideias através da conjugação de uma curta sentença e de uma figura[38]. Surgiram inúmeros imitadores de Alciato em vários países. Tais imitações seguiram em geral uma via um pouco diferente da do criador do género, isto é, especializaram-se. Ao passo que Alciato versou assuntos variados com intuito moralizador (as virtudes teologais e cardiais, os deveres dos governantes, o amor divino e o amor humano, etc.), os seus imitadores cantonaram-se num domínio restrito, surgindo deste modo emblemas religiosos, políticos, amorosos, etc.[39].

---

[37] A *Antologia Grega* é uma colectânea de epigramas de várias épocas recolhidos pelo erudito grego Máximo Planudes (1255-1305), impressa pela primeira vez em 1494, sob a orientação de outro erudito grego, Janus Lascaris. Aldo Manucio imprimiu-a em Veneza, em 1503, 1521 e 1551. Há outras edições, de vários impressores do séc. XVI. Posteriormente, em 1606, descobriu-se na Biblioteca dos Condes Palatinos, em Heidelberg, um manuscrito com uma colectânea, em parte comum com a de Planudes, que foi editada várias vezes; 1.ª ed. integral foi feita por Brunck (*Analecta veterum poetarum graecorum*, Estrasburgo, 1772-1776, 3 vols.). Já existia uma ed. parcial de Reiske (sobre a cópia de J. Gruter): *Anthologiae Graecae a Constantino Cephala conditae libri tres*, Lípsia, 1754. Devido ao local onde o ms. foi encontrado, designa-se geralmente a colectânea como *Antologia Palatina*. É claro que Alciato não podia ter conhecido senão a *Antologia Grega* de Planudes. Dessa existe uma edição recente: *Anthologie Grecque, Deuxième Partie, Anthologie de Planude*, tome XIII, Texte établi et traduit par Robert Aubreton avec le concours de Félix Buffière, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

[38] As edições publicadas por e para os colégios da Companhia de Jesus contam-se entre os exemplares mais belos da tipografia do séc. XVII. Tenho presente a edição paduana de 1621, que ostenta no frontispício o emblema da Companhia de Jesus: *Andreae Alciati Emblemata cum commentariis Claudii Minois I. C. Francisci Sanctii Brocensis, et notis Laurentii Pignorii Patavini* [...], *opera et vigiliis Ioannis Thuilii Mariaemontani Tirol.* [...]. *Accesserunt in fine Federici Morelli Professoris Regii Corollaria et Monita, ad eadem Emblemata, cum indice triplici*. Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, sub signo SS. Nominis IESV. 1621. (BNL, R. 2616 P). Não menos majestosa é a edição de 1661, que parece ser uma reprodução da anterior, mas impressa noutra tipografia (typis Pauli Frambotti Bibliopolae), também em Pádua (BNL, S. A. 4842 P). A Biblioteca Nacional de Lisboa possui muitas outras edições do livro de Alciato, mas infelizmente não possui a ed. *princeps*. Quanto à repercussão pedagógica dos livros ilustrados como os de emblemas, por actuação dos Jesuítas e de pedagogos como Coménio, ver: Robert J. Clements, *Pieta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, pp. 61 e segs. p. 100; ver ainda: *Liber Librorum*, Bruxelas, Arcade, 1973, p. 419.

[39] Ver a abundante bibliografia já citada de M. Praz, assim como os livros referidos de Sánchez Pérez, Henkel-Schöne e J. Clements. Quanto aos emblemas religiosos, ver a referência (*supra*, nota 8) ao livro de Hermann Hugo e sua influência sobre Soror Madalena da Glória.

Quanto aos emblemas políticos, um dos primeiros a «especializar-se parece ter sido Jacob Bruck Angermunt: *Emblemata politica, quibus ea, quae ad principatum spectant, breuiter*

A estrutura de conjunto dos *Emblemata* de Alciato e dos seus imitadores políticos segue um esquema análogo ao dos livros de educação de príncipes: em primeiro lugar, emblemas que se ocupam da formação do homem e do cristão, desenvolvendo, mais ou menos sistematicamente, a doutrina concernente às virtudes teologais e cardiais, aos pecados mortais e respectivas virtudes opostas, aos últimos fins do homem (morte, juízo, inferno e paraíso), aos dons do Espírito Santo, etc.; em segundo lugar, emblemas relativos às obrigações específicas do governante [40].

Alciato obteve cedo em Portugal apreciável difusão. Provam-no as inúmeras edições existentes em Bibliotecas portuguesas. Prova-o o facto de o primeiro comentador de Alciato ter sido Sebastião Stochamer, classicista de origem germânica, longos anos domiciliado em Portugal, onde morreu [41]. Redigiu Stochamer uns «sucintos

---

demonstrantur, singulorum uero explicatio fusius proponitur. Opus nouum. Prostrant Argentinae, apud Jacobum ab Heyden. E Coloniae apud Abrahamum Hogenber Chalcographos. Anno 1618.

Este livro foi dedicado ao imperador Matias I. Vicente García de Diego (*ob. cit., supra*) afirma na p. XXIX que Saavedra Fajardo se serviu deste livro como modelo inconfessado e acrescenta: «Declara Bruck en el prólogo cómo viendo el agrado con que los príncipes estudiaban los libros de emblemas morales y el despego con que recibían los abstrusos libros doctrinales de educación, concibió la idea de fundir ambas cosas». Cf. Henkel-Schöne *ob. cit.*, p. XXXVIII. Mesmo assim, como faz notar Vicente García de Diego, p. XXII, o tom ameno de Alciato metamorfoseou-se, na pena dos emblematistas políticos, sobretudo espanhóis, num estilo severamente moralista, próximo das graves advertências do *Espelho de Príncipes* de Álvaro Pais.

[40] Registo o elenco das epígrafes dos emblemas «políticos» (sobre os deveres do príncipe) e a numeração dos mesmos nas referidas edições paduanas de Alciato: *Princeps* (*Princeps subditorum incolumitatem procurans*, 144; *In senatum boni princeps*, 145; *Consiliarii Principum*, 146; *Opulentia tyranni, paupertas subjectorum*, 147; *Quod non capit Christus, rapit fiscus*, 148; *Principis clementia*, 149) *Respublica* (*Salus Publica*, 150; *Respublica Liberata*, 151). *Pax* (Pax, 177; *Ex bello pax*, 178). Cf. *ob. cit.* de M. A. Galino Carrillo sobre a estrutura dos livros de educação de príncipes.

[41] Ver, sobre Sebastião Stochamer, o artigo de Américo da Costa Ramalho na *Enciclopédia Verbo* e, do mesmo autor, *Alguns aspectos da Vida Universitária em Coimbra em Meados do Século XVI* (1548-1554)», in *Humanitas*, vols. XXXIII-XXXIV, Coimbra, 1981-1982, p. 7. Sebastião Stochamer nasceu em Ingolstadt, na Alemanha, de onde veio para Portugal em 1547, como secretário do prof. italiano Fábio Arcas, que abandonou aquela cidade para vir ensinar em Coimbra. Foi corrector de provas na Imprensa da Universidade de Coimbra e bedel das Faculdades de Cânones e Leis da mesma Universidade. Homem culto, bom latinista, tradutor (do alemão para português) e autor de várias obras, entre as quais o *Dictionarium de propriis nominibus celebriorum Virorum, Populorum, Regionum*, Coimbra, João de Barreira, 1569. Saiu no fim do *Tratado* de Jerónimo Cardoso intitulado: *De Monetis tam Graecis quam Latinis*, Lisboa, João de Ribera, 1592 e em várias edições do *Dictionarium Latino-Lusitanum et vice-versa Lusitanico-Latinum* de J. Cardoso, entre as quais a de 1570 (Coimbra, João de Barreira), cuja dedicatória latina a D. Sebastião é composta pelo próprio Stochamer. É curioso que G. Ledda (*ob. cit. supra*, na p. 12, n. 4) fale de Stochamer como «tedesco», informada pelo epíteto de «germanus» com que o próprio Stochamer alude à sua naturalidade alemã no frontispício das obras que publicou, mas ignore que ele passou quase toda a vida em Portugal, onde morreu em 1589 provavelmente. Por outro lado, G. Leda indica a ed. de Antuérpia, Plantin, 1565, como a primeira com os comentários do classicista, o que não é exacto (existe na Biblioteca Nacional de Paris, com a cota: Z.17401). Há pelo menos uma anterior: a lionesa de 1556 (de que existem exemplares na Princeton University Library, New Jersey).

comentários» ao livro I de Alciato, a pedido de um fidalgo português, D. João de Meneses Sottomayor, senhor de Cantanhede, em 1552[42]. Uma das primeiras, se não a primeira edição de Alciato com este comentário, é a lionesa de 1556[43]. Provam-no ainda as traduções anónimas publicadas por José Leite de Vasconcelos em 1917[44], a tradução inédita dos comentários de Diego López aos *Emblemas* do jurista milandês (por Teotónio Cerqueira de Barros, nos fins do séc. XVII)[45] e as

---

[42] *Emblemata libri duo aucti et restituti, et perelegantibus figuris illustrati, cum succitis commentariolis*. s.l., apud Ioan. Tornaesium, 1614. Este exemplar da BNL (cota: S.A. 455 P) não indica o local de impressão. O Catálogo do Museu Britânico (*British Museum General Catalogue*, Photolithographic edition to 1955, vol. 3. Published by the Trustees of the British Museum, London, 1965, colunas 106-113) indica Genebra (*Geneva*) como local de impressão. No *The National Union Catalog* (USA), 1956, vol. 7, p. 504, indica Lião (de França = *Lugdunum*). É mais provável que se trate de Genebra, porquanto em 1614 a firma Jean de Tournes (latinizado o nome em *Tornaesius*) encontrava-se estabelecida em Genebra. Jean de Tournes II retirou-se em 1585 para esta cidade, onde já se encontrava o irmão, para se subtrair a perseguições religiosas. Lá trabalhou de 1585 a 1615. A família continuou a actividade em Genebra até 1780. Sobre a actividade da Firma De Tournes, consultar as obras seguintes: M. M. Firmin, Didot Frères, *Nouvelle Biographie Générale*, Paris, Didot, 1862 e segs. Notícia sobre Jean de Tournes I e II nas pp. 926 e 927, vol. XIII, 1855; Maurice Audin, *Histoire de l'Imprimerie*, Paris, 1972.

Devo um agradecimento especial à sr.ª Dr.ª Maria Emília Balio pela amabilidade e pelo apoio que me deu nas pesquisas que efectuei na secção de bibliografia da Biblioteca Nacional de Lisboa, a fim de determinar o local da ed. de 1614 dos *Emblemata*.

[43] Entre 1552, data do prefácio de S. Stochamer reproduzido na ed. de Genebra de 1614, e a edição lionesa de 1556 não conheço nenhuma outra edição com os comentários de Stochamer. *The National Union Catalog* (vol. VII, 1956, p. 504) menciona esta edição, existente na Biblioteca da Univ. de Princeton, New Jersey, encadernada juntamente com a de 1554, também de Jean de Tournes, de Lião: *Clarissimi viri D. Andr. Alciati Emblematum lib. II. Nuper adiectis Seb. Stockhameri Germ. in primum librum succintis commentariolis*. pp. 212. Apud I. Tornaesium & G. Gazeium, Lugduni, 1556, 16.º.

[44] José Leite de Vasconcelos, *«Emblemas» de Alciati explicados em português. Manuscrito do séc. XVI-XVII* ora traduzido a lume por..., Porto, Renascença Portuguesa, 1917. Neste opúsculo, J. L. de Vasconcelos reproduz os emblemas da ed. parisina de Wechel de 1540. O exemplar de José Leite de Vasconcelos tinha nas páginas pares as gravuras com o texto latino e nas páginas ímpares a tradução francesa (impressa) e traduções portuguesas (manuscritas) de «cinco mãos diferentes». O filólogo, além de fazer um breve registo das edições de Alciato existentes em bibliotecas portuguesas e de estabelecer aproximações literárias com a obra de Camões, procede a um estudo linguístico das traduções portuguesas. No fim, imprime tabelas de correspondência entre a numeração dos emblemas da ed. de Wechel com a da ed. de Rouillé (Lião, 1573).

[45] Existe inédita uma tradução portuguesa do comentário de Alciato por Diego López (*Declaración Magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato*, 1615). José Leite de Vasconcelos ignorava-a. Deve-se a Theotónio Cerqueira de Barros, presbítero secular do fim do séc. XVII e princípio do séc. XVIII, natural de Vila da Barca, Arcebispado de Braga. A data é de 1695. Tem 508 pp. manuscritas e desenhos à pena. Conserva-se nos Reservados da BNL. Dão notícia deste manuscrito: John Landwehr, *French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblemes*, 1534-1829. *A Bibliography*, Utrecht, Maentjens Dekker & Gumbert, 1976, e Yara Frateschi Vieira, in *A Tradição Emblemática em Camões: Presença e Função discursiva*, comunicação apresentada ao *Congresso sobre a Situação Actual da Língua Portuguesa no Mundo*, Lisboa, 1983. A autora facultou-me amavelmente a leitura da sua comunicação inédita.

citações de autores portugueses dos sécs. XVII e XVIII[46], além da eventual influência na obra de Camões[47].

Por outro lado, divulgaram-se também entre nós as obras de imitadores de Alciato, sobretudo as dos emblematistas espanhóis como Diego de Saavedra Fajardo[48] e, precisamente, João de Solórzano Pereira[49].

João de Solórzano Pereira, nascido em Madrid em 1575, obteve o grau de licenciado em Leis em Salamanca em 1599, tendo sido provido em 1607 na Cátedra de Vésperas de Leis na mesma Universidade, onde também alcançou o grau de doutor. Recebeu a sua formação jurídica numa época de ressurgimento do Direito Romano e Canónico e teve como discípulos alguns dos homens mais ilustres do seu tempo. Em 1609 foi nomeado ouvidor da Real Audiência de Lima no Perú, com o encargo de compilar a legislação da América Latina. Passados dezoito anos, voltou à metrópole, rodeado de prestígio. Nomeado sucessivamente para os mais elevados cargos, jubilou-se em 1644 como membro do Conselho das Índias, morrendo em 1655 com oitenta anos.

---

[46] João Barbosa de Araujo, *Oraculo Poetico para inteligencia dos poetas antigos ou Dictionario Fabulozo para Lição dos Modernos, com um Kalendario das festas gentilicas* (Códices alcobacenses 322-327, 6 vols. *in-folium*, com 1697 folhas). Segundo apontamento do autor no fim do 6.º volume: «Acabou-se este 2.º borrão em 1 de Ag.º de 741 depois de 6 an. 8 mezes e 5 dias; cô vocábulos 13467». Na última folha: «Laus Deo, Virginique Matri in Exilio Peregrinae, in cujus Monasterio Vlyssiponensis hoc opus factum est». Destas últimas palavras se deduz que o autor era Cisterciense do Convento de Nossa Senhora do Desterro, em Lisboa. Nesta obra, que é um dicionário mitológico, o autor cita inúmeras vezes Alciato e outros emblematistas, como Saavedra Fajardo.

[47] Sobre a possível influência de Alciato em Camões, revelada em temas episódicos, ver: José Leite de Vasconcelos, *ob. cit. supra*, nota 44 deste trabalho; Marion Erhardt, *Repercussões Emblemáticas na Obra de Camões*, in *Arquivos do Centro Cultural Português* da F. C. Gulbenkian, Paris, vol. VIII, 1974, pp. 555-566; Américo da Costa Ramalho, *O Mito de Actéon em Camões*, in *Estudos Camonianos*, Lisboa, 1980. Do mesmo assunto se ocuparam Yara Frateschi Vieira e Jorge Alves Osório (comunicações apresentadas ao *Congresso sobre a Situação Actual da Língua Portuguesa no Mundo*, Lisboa, 1983). Quanto aos *topoi* da filosofia política, ver o meu artigo citado *supra*, nota 27 deste trabalho.

[48] *Idea de un Príncipe Político-Christiano, Representada en cien Empresas*. Dedicada ao Príncipe de las Españas Nuestro Señor por Don Diego Saavedra Fajardo del Consejo de su Magestad en el Supremo de las Indias, i su Embajador extraordinario en Mantua i Esguízaros i Residente en Alemania. En Mónaco. En la Emprenta de Nicolao Enrico, a 1 de Marzo. 1640. Além desta ed. de Munique, que é a primeira, importante também é a de Milão, de 1642.]Henkel-Schöne *(ob. cit.)* regista a de 1659 (Amsterdão). A ed. príncipe existe na BNL (cota: S. A. 8305 V), que possui da obra mais onze edições, pelo menos (a mais tardia das quais, segundo creio, é a de 1695), o que dá a medida da popularidade da obra em Portugal no séc. XVII.

Diego de Saavedra Fajardo nasceu em 1584 e morreu em 1648.

[49] Sobre os dados biográficos e as ideias políticas de Solórzano Pereira, consultar: F. Javier de Ayala, *Ideas Políticas de D. Juan de Solórzano*, Sevilha, Escola de Estudos Hispano-Americanos, 1946.

De 1605 a 1647 publicou as suas obras jurídicas, das quais sobressai o livro intitulado *Política Indiana* [50], e em 1653 deu a lume os *Emblemata Centum Regio-Politica*, onde, mercê da experiência da vida e dos negócios públicos, aliada a uma invulgar erudição humanística, jurídica e política, traduz, sob uma forma pedagógica, a sua teoria do Estado. Uma das novidades do livro é o propósito de elevar a emblemática política ao nível do ensino universitário [51].

A bibliografia utilizada pelo autor vai desde os poetas e prosadores da Antiguidade grega e latina, passando pela latinidade medieval, pela grecidade bizantina, até chegar aos autores modernos como Erasmo e Thomas More, além de aproveitar os contributos da Patrística, do Direito Romano, do Direito Canónico e do Direito Visigótico. A doutrina do Estado, de inspiração católica e escolástica, está representada pela reflexão sobre as obras de autores tão célebres como Vitória, Belarmino, Suárez e, evidentemente, S. Tomás de Aquino. Opõe-se fundamentalmente aos escritores apodados de heréticos, como Bodin, Maquiavel e Botero. A controvérsia sobre a liberdade dos mares leva-o a referir, além de outros, Menchaca, Baltasar de Ayala, Grocio, Beroldo e o português Serafim de Freitas [52].

Não obstante uma boa parte da obra de Solórzano Pereira se ocupar com a justificação do domínio espanhol na América, os *Emblemata* revestem-se de um carácter menos particular, o que explica que um jurista português do fim do séc. XVIII possa ter adoptado a sua mensagem.

Uma parte da simbologia dos *Emblemas* de Solórzano Pereira inspira-se em obras de outros emblematistas, que cita consciencio-

---

[50] Algumas edições das obras de Solórzano Pereira: *De Indiarum Iure sive de iusta Indiarum Occidentalium inquisitione, acquisitione, et retentione*, Matriti, 1629. Há outra ed., de Lião (1672). *Obras Posthumas*, Saragoça, Herdeiros de Diego Dormer, s.d. [1678] (BNL, S. C. 4278 A). *Política Indiana*, Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1703 (BNL, S.C. 3244 A e H.G. 1819 A, além de outros exemplares na mesma biblioteca).

[51] A propósito da ed. que consultou, escreve A. Sánchez Pérez, *ob. cit.*, p. 148, n. 100: «No figura ni lugar, ni fecha de edición. La licencia del censor data de 31 de Agosto de 1651». K. Ludwig Selig, *ob. cit.*, lembra que Palau considera 1.ª ed. desta obra a de 1651 por causa da data da *censura* assinada por André Mendo. A verdade é que na maioria dos casos a data da ed. *princeps* é um ou vários anos posterior à data da censura e das licenças. Nada prova, portanto, que a 1.ª ed. seja de 1651. Dos *emblemas* existe uma tradução completa: *Emblemas regio-políticas de don Juan de Solórzano Pereyra, distribuidos en Décadas, traducidos por el doctor Lorenço Matheu y Sanz*. En Valencia. Por Bernardo Nogues, 1658. Além desta tradução em vários tomos, há edições parciais, como a seguinte: *Decada nona de las Emblemas*, Valencia, Bernardo Nogues, 1660 (BNL, S.A. 20.206 P).

[52] Frei Serafim de Freitas, *Do Justo Império Asiático dos Portugueses* (*De Iusto Imperio Lusitanorum Asiatico*), Introdução do Prof. Marcello Caetano. Tradução de Miguel Pinto de Meneses. Lisboa. IAC, Centro de Estudos de Psicologia e de História da Filosofia, 1960-61.

samente, sobretudo na de Saavedra Fajardo, sendo possível estabelecer entre os emblemas de que nos estamos a ocupar e os da bibliografia citada uma táboa de concordâncias.

A filosofia política do emblematista parafraseado pelo bacharel português reflecte o ambiente de uma época em que «eram axiomáticas as ideias de transcendência do homem, de exaltação religiosa, de concepção ascética da vida humana, de educação da vontade, de tradição secular, de concepção mística da pessoa do rei e, ao mesmo tempo, de sentido eminentemente justo e democrático das formas de governo»[53].

As técnicas de expressão literária usadas para transmitir a mensagem ética e filosófico-política dos «regimentos de príncipes» foram, no livro de Solórzano Pereira, os esquemas métricos da lírica latina, imitados da grega, sobretudo os da lírica horaciana.

Francisco António de Novaes Campos, ao parafrasear a obra de Solórzano Pereira, poderia ter imitado a poética e a métrica greco-latinas. A Ode, nas suas espécies usadas pela poesia didáctica do séc. XVIII, enquadrar-se-ia na intenção pedagógica do *Príncipe Perfeito*. Não lhe faltavam, além disso, modelos entre os poetas portugueses, como, por exemplo, Correia Garção[54]. Mas preferiu o soneto, nos moldes clássicos (metro decassílabo e distribuição da rima segundo o esquema: ABBA, ABBA, CDC, DCD). Fê-lo, segundo parece, com pleno conhecimento das afinidades entre o epigrama e o soneto e das suas relações com a emblemática.

Na verdade, depois da sua invenção no séc. XIII, o soneto conheceu na poesia italiana um surto espectacular, que imporia a sua divulgação em toda a literatura europeia. Por sua vez, o epigrama latino exercera uma profunda influência sobre o soneto, modelando os tercetos como uma cláusula conceituosa. Já no séc. XVI os teorizadores da literatura possuíam da afinidade entre o epigrama e o soneto uma consciência clara, como faz notar Mário Praz acerca de Serbillet[55]. Não é por acaso também que Baltasar Gracián exemplifica vários aspectos da «agudeza» com epigramas de Marcial e com emblemas de Alciato, além de empregar os termos *epigrama* e *soneto* como

---

[53] Cf. obra supracitada de F. Javier de Ayala.

[54] *Obras Poéticas* de Pedro António Correa Garção. Lisboa. Na Régia Officina Typographica. Anno MDCCLXXVIII. Cf. Correia Garção, *Obras Completas*, Texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva, 2 vols., Lisboa, Liv. Sá da Costa, 1957-1958.

[55] Serbillet, *Art poétique françois*, 1548, II, 2. Apud M. Praz, *Studi sul Concettismo*, Florença, Sansoni, 1946, p. 28.

sinónimos[56]. E o facto de os sonetos de Petrarca conterem uma emblemática em potência tem sido mais de uma vez observado pelos estudiosos da literatura[57].

Outro aspecto, não menos interessante, da paráfrase portuguesa dos *Emblemata* encontramo-la nas reminiscências formais camonianas. Camões, que muito possivelmente recebeu influências da emblemática, não só em temas episódicos, mas também quanto ao conjunto de *topoi* da filosofia política da sua epopeia, irá, por sua vez, num movimento de refluxo, deixar marcas nos sonetos emblemáticos de Francisco António de Novaes Campos[58].

Detectamos as aludidas reminiscências camonianas sob várias formas: na adjectivação (emprego frequente de adjectivos como «luzente», «reluzente», «marchetado», «inopinado», etc., em sintagmas análogos aos camonianos); nos símiles épicos à maneira homérica e virgiliana, tão do gosto de Camões; na terminologia das evocações mitológicas (como «Olimpo luminoso», «Olímpica morada», «Aquiles fero», «Márcio jogo», «fábulas sonhadas», etc.); no glosar do milenário lugar comum da «nau do Estado» no meio da «tempestade» ou «tempestades» da política e da guerra, e em vários passos em que os versos são verdadeiros centões de *Os Lusíadas*[59].

Uma análise pormenorizada destes e de outros aspectos poderá fundamentar a afirmação de que os sonetos de Francisco António de Novaes Campos se inserem entre os documentos reveladores da mentalidade portuguesa dos sécs. XVII e XVIII, quando a poesia camoniana, em geral, e *Os Lusíadas*, em especial, foram lidos e sentidos como a Sagrada Escritura da nação.

Nos dias de hoje, em que a literatura de «quadradinhos», destinada a um público infantil ou adolescente, tem geralmente ao seu serviço escritores e artistas jovens ou, pelo menos, especializados no género, poderá parecer surpreendente que, nos séculos XVI a XVIII, a literatura emblemática, com intuitos pedagógicos, fosse sobretudo cultivada por idosos juristas e destinada também a adultos. Homens graves,

---

56 *Agudeza y Arte de ingenio*, Huesca, 1649, pp. 3-4, p. 31, pp. 318 e segs..

57 Cf. M. Praz, *ob. cit. supra*, pp. 4-5. O mesmo Praz publicara em 1944 o ensaio: «Petrarca e gli emblematisti», inserto no volume *Richerche anglo-italiane*, Roma, ed. di Storia e Letteratura, pp. 303-319.

58 Cf. *supra*, nota 47.

59 Para o exame pormenorizado da influência de Camões nos sonetos de F. A. de Novaes Campos, cf. «Introdução e Comentário» à ed. fac-similada do *Príncipe Perfeito. Emblemas de D. João de Solórzano*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, (no prelo).

magistrados na sua maioria, cobertos de cãs, de veneração e de honrarias, dedicavam-se, nas últimas décadas de uma vida operosa, a imaginar laboriosas alegorias, com o fim de transmitir doutrina, comentando-as com um imenso cabedal de erudição humanística, escriturística e jurídica. Não se tratava de pura diversão, mas de «função» levada a sério, ao serviço da comunidade, directamente, ou ao serviço do príncipe, na intenção de indirectamente servir a comunidade. Nada mais longe da «arte pela arte», apesar do barroquismo da forma, do que esta complicada e por vezes hieroglífica linguagem, com que se ambicionava transformar o imaginário em psicagogia.

Não seria de admirar se o género passasse de moda no séc. XVIII, época de racionalismo; de admirar, pelo contrário, é que nele tivesse perdurado, vindo quase a cair no olvido, justamente no século XIX, não obstante algumas obras do género ainda continuarem então a ser reeditadas. A pesada carga de erudição e a mensagem mais dirigida à vontade que ao sentimento podem talvez explicar o desfavor do romantismo por este género literário, em que uma luxuriante floresta de imagens, aparentemente indisciplinada, encobre uma férrea disciplina pedagógica. É certo que, já no séc. XVIII, houve quem considerasse a emblemática uma deterioração do gosto. Winckelmann, por exemplo, exprimiu uma crítica negativa, em 1756, ao publicar a obra intitulada *Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, (*Pensamentos sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura*), sublinhando que os emblematistas, em vez de redescobrirem a nobre simplicidade da arte grega, se entregavam a arbitrárias criações da imaginação. A condenação, todavia, não foi geral, de tal modo que, na própria Alemanha, vamos encontrar em Herder (em *Andenken an einige ältere dt. Dichter* e em *Zerstreuten Blattern*, de 1973 — *Memória Sobre alguns dos mais antigos poetas alemães* e *Folhas Dipersas*) um veredicto mais compreensivo, quando exprime o desejo de uma investigação sobre a emblemática, embora revele «parcialidade nacionalista», ao considerar este género produto «da maneira de ser e da arte alemã», em vez de reconhecer a inserção do mesmo no contexto cultural europeu [60].

A oferta de um livro de emblemas ao Príncipe D. João (futuro D. João VI), na última década do séc. XVIII, documenta a permanência

[60] Cf. A. Henkel-A. Schöne, *ob. cit.*, p. IX.

em Portugal de uma forma de cultura e de um conjunto de valores que, além de manterem a tradição da Escritura e da Patrística, traduzem a vivência sempre intensa do legado da Antiguidade grega e romana, nos domínios da Literatura, da Mitologia, da História, da Filosofia Política e do Direito.

Poitiers, Junho de 1984.

Diogo Pires: um símbolo na Diáspora Lusitana

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

O homem também tem raízes, como as árvores. Por isso, como elas, definha se o arrancam ao solo a que pertence — à terra-mãe. Razão por que se diz que partir é morrer um pouco. E a dor é mais intensa à medida que se vai apagando a esperança do regresso.

Dir-se-ia o passageiro de Caronte, que lentamente se sente a navegar as escuras águas dos Infernos, a via de um só sentido: ao levantar, lá longe, os olhos, vê quão distante foi ficando a margem de onde partiu...

Assim foi com o poeta Diogo Pires, judeu português que o destino bem cedo arrancou à terra onde nascera para o lançar em longa peregrinação de que jamais haveria de conhecer o regresso. Nos caminhos do exílio forçado ele experimentou a resignação, mas também a revolta, a dor, mas também a esperança. Até ao momento de uma só esperança lhe restar para termo do desterro — a própria morte.

Ele mesmo fala do seu nascimento em Évora, a 5 de Abril de 1517, ao cantar as muralhas do aqueduto alentejano:

Elas me viram nascer nas Nonas de Abril,
expulsas já as trevas e ao romper do dia,
quando verdes ramos de oliveira e palmas trazidas do Oriente
sobre o chão os espalha a crédula simplicidade do povo.
E este é o ano famoso pela grande vitória de Selim
na ruína do nobre império paretónio [1].

---

1 *Videre illa meos Nonis Aprilibus ortus,*
iam tenebris pulsis, et ueniente die,
cum uirides oleas, palmasque Oriente petitas
spargit humi uulgi candida religio.
Annus et hic magno fertur uictore Selino
nobilis imperii clade Paraetonii.

Dos *Didaci Pyrrhi Lusitani Elegiarum libri tres. Ad Dominicum Slatariccium Patauinae scholae rectorem et equitem splendidissimum. Accessit lyricorum libellus eodem auctore.* Codice Sorgiano da Biblioteca Vaticana. *Eleg.* 1.7, *Ad. Nicolaum Gottium*, 65-72.

Pouco fala dos seus. Mas os versos não deixam dúvidas sobre a origem judaica, de que em caso algum — diz — há-de envergonhar-se:

> *Não me pena a minha origem, enquanto o nome de Aarão*
> *for nobre, enquanto for maior ainda a glória de seu irmão* [2].

Bem jovem frequentou a Universidade de Salamanca, como tantos naquele tempo, onde foi aluno de Pinciano e Domingos Sotto e condiscípulo de João Rodrigues de Castelo Branco, o Amato Lusitano.

Mas não lhe foi possível levar até ao fim os estudos. Reinava em Portugal D. João III, a fúria antijudaica crescia rapidamente. Chamado pelo pai, o poeta regressa a Portugal e em 1535, com 18 anos de idade, procura com a família a segurança no exílio.

Busca, primeiro, terras de Inglaterra, onde Henrique VIII tolerava uma comunidade judaica. Mas é breve aí a sua estadia.

Em 1536 está já nos Países Baixos. Data de Liège e de 25 de Abril desse ano uma carta a António Soares Lusitano, então em Antuérpia. É a primeira expressão de saudade da pátria há tão pouco tempo deixada; rodeado de neves e gelo, como outrora em Tomes o seu antepassado na sorte — Ovídio, recorda as alegres paisagens portuguesas, os lírios, as cerejas, as ameixas prematuras [3].

Será ainda desta época a evocação de um outro vulto da nossa cultura, Amato Lusitano. Várias vezes se cruzou o destino de ambos, do que dá conta, por mais de uma vez, o famoso médico, talvez parente do nosso poeta.

Seu irmão na raça e na sorte de exilado, quem melhor poderia compreender a dor que já então começava a atribulá-lo?

São versos perpassados de intensa nostalgia, o lamento constante de quem começa a sentir o cansaço de todos os dias partir sem esperança de encontrar o repouso, com o medo de jamais conhecer o regresso. A morte, figura fatal nos versos do exílio, mostra pela

---

2 *Non me paeniteat generis, dum nomen Aronis*
nobile, dum maior gloria fratris erit.

Do livro *Flauii Iacobi Eborensis Cato Minor, siue disticha morolia. Ad ludimagistros Olysipponenses. Accessere epigrammata et alia nonnulla eodem auctore . . . Opus puim et erudiendis pueris adprime necessarium.* Venetiis, apud Felicem Valgrisium, 1596 (3.ª edição), pp. 159-160.

3 *Cato Minor*, pp. 86-87.

primeira vez o rosto; a morte que se pressente longe da pátria, agora que há que partir, uma vez mais:

Eis que eu, que outrora busquei com todos os meus anseios
as águas aloiradas do Tormes,
de novo sou forçado a ir para o mar, de novo a soltar
as velas branquejantes a Noto.
As velas a Noto e uma vida tantas vezes rechaçada a confiá-la
às ondas da Hespéria.
Oh, acaso um dia me será concedido rever os lugares pátrios
e o rosto suave da minha Pirmila,
vivendo onde me é grato viver,
caindo onde é doce morrer?
Acaso os meus ossos (deuses, por piedade!) em sepulcro estrangeiro
os há-de recolher um dia amargo,
longe dos antigos Lares, longe da face dos meus?
Qual o meu pecado
que tamanha crueldade mereceu? [4]

Mais vezes o destino haveria de traçar encruzilhadas comuns a estes dois homens. Encontrar-se-ão em Ragusa em 1558, onde João Rodrigues terá de curar Diogo Pires de enfermidade contraída em Istambul, conforme dá conta nas *Centúrias Médicas* [5]. Por isso, quando, em 1568, a morte atingiu Amato Lusitano em Tessalonica, o poeta anteviu a imagem da sua própria morte, igualmente longe do solo

---

[4] Do *Didaci Pyrrhi Lusitani Carminum liber unus*. Ferrariae, apud Franciscum Rubrium, 1545, pp. Civ., *Ad Ioannem Rodericum medicum Louanium petiturus*, 5-19:

En ego qui dudum uotis petii omnibus undas
Tormidis aureolas
rursus in ire fretum, rursus candentia cogor
pandere uela Noto.
Vela Noto et toties iactatam credere uitam
fluctibus Hesperiis.
Heu patrias umquam dabitur me reuisere sedes,
dulciaque ora meae
Pyrmillae, uiuente mihi qua uiuere dulce est,
dulce cadente mori?
An mea (dii uestram) peregrinis ossa sepulcris
condet acerba dies,
antiquis procul a Laribus, procul ore meorum?
Quae mea culpa nefas
commeruit tantum?

O poema foi integralmente traduzido e publicado por Américo da Costa Ramalho, *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1969, pp. 189-191.

[5] *Curationum Medicinalium Amati Lusitani Centuriae septem*. Bardigalae, 1620 (edição que me foi possível utilizar), centuria VI, curatio XXX.

pátrio. O queixume deixado escapar no epitáfio que lhe dedica termina na mesma verdade com que encerrara aquela elegia:

Ó casa lusitana, em sepulcro macedónio ele se encerra,
tão longe do solo pátrio!
Mas quando estiver próximo o supremo dia e o rosto fatal,
para o Estígio e para os Manes de toda a parte é rápida a via [6].

Eram os primeiros contactos, depois da partida, com homens do seu país. Retomá-los-á mais tarde, em Itália, para onde se dirige depois de breve passagem por Antuérpia e Paris, sempre a fugir ao ódio que por toda a parte perseguia os Judeus.

Chegado a Itália, bem atribulados foram os primeiros tempos. Ao contrário da tranquilidade procurada, esperavam-no os «inusitados trabalhos de Marte», a crueldade de Belona. Assim declara em longo poema a Diogo Vaz, um sobrinho que frequentava por essa altura a Universidade de Salamanca [7].

Travava-se então a guerra entre os Turcos e a Santa Liga constituída em 1538. E o poeta, muito embora mais afeiçoado desde os tempos do Tormes às lides das Musas, integra as forças da Santa Liga, provavelmente as tropas venezianas; e sulca pela primeira vez as ondas do Adriático.

É o que parece legítimo concluir daquele mesmo poema, onde afirma ter buscado refúgio nas ilhas do Egeu; acossava-o e aos companheiros um certo *Aradinus*, provavelmente Barba-Roxa, de seu nome Khair-Ed-Din, que comandou a esquadra turca nessa campanha; chefiava a sua armada um *dux Auria*, sem dúvida o almirante veneziano André Dória.

Por pouco, diz, escapou ao holocausto de Castelo Novo, ou Herceg Novi, na Dalmácia, onde as tropas espanholas ao serviço da Santa Liga foram chacinadas.

E em 1540, segundo Kolenditch, tem início a peregrinação por cidades italianas, cujas datas não estão ainda bem definidas. Ancona, Veneza, Roma, Ferrara, Pesaro são algumas das que visitou. Foi a oportunidade de contacto com nomes importantes do Humanismo

---

[6] *Lusitana domus, Macedum tellure sepulcrum,*
quam procul a patrio conditur ille solo!
At cum summa dies, fatalis et appetit ora,
ad Stygia et ad Manes undique prona via est.
(*Cato Minor*, p. 115).

[7] *Carm.*, pp. Civ a Diii, *Didaco Vasceo, nepoti suo.*

italiano de Quinhentos. Torquato de Tasso, Paolo Manuzio, Gaspar Sardi contam-se entre os destinatários das suas elegias.

E Lilio Gregorio Giraldi dá-lhe lugar de relevo ao escolhê-lo para interlocutor do diálogo *De poetis nostrorum temporum* (Florença, 1551); aí, é da sua boca que sai o louvor aos humanistas portugueses Henrique Caiado, D. Miguel da Silva, Jorge Coelho, André de Resende e Lourenço de Cáceres.

Não era a primeira vez, aliás, que Diogo Pires erguia a voz para enaltecer as letras portuguesas. Já em 1547 escrevera a Paolo Giovio, a censurá-lo por não ter incluído nomes do seu país nos *Elogia*. E recordava André de Resende, Henrique Caiado, Jorge Coelho, António Pinheiro, que tanta glória trouxeram às letras lusas, em nada inferiores às estrangeiras [8].

Poucos anos tinham decorrido desde a partida; ainda há pouco entrara na idade madura, mas já alongara o ostracismo por mais tempo do que Ovídio. De ânimo forte e decidido a suportar a situação, mesmo até à insânia, aprendeu já que é «duro o exílio, duríssimo mesmo»; e, apesar de muitos anos ter pela frente, teme a velhice, quando esta se vier associar ao já de si doloroso peso da indigência. Um só consolo, então, poderá restar-lhe; que antes dele, entre os grandes da Antiguidade, muitos outros foram obrigados «a arrecadar os ossos em sepulcro estrangeiro»:

> *Decerto sou tomado pela emoção; eu, que nos primeiros anos*
> *deixei os confins da pátria, eu que deixei os tectos de Évora*
> *por amor à liberdade, e preparado para suportar esta situação*
> *até à insânia, até ao ponto, mesmo, em que os rios corram para trás,*
> *tenho esperança de poder ficar livre das vossas delícias.*
> *Mas, porque é duro o exílio, duríssimo mesmo,*
> *é, pois, lícito que tenhas a teu favor os deuses e todos os fados*
> *e que os fados te sejam favoráveis e respondam aos teus anseios.*
> *Sejas quem fores, serás, todavia, um hóspede.*
> .....
> *Muitas são, aliás, as contrariedades que surgem.*
> *E se com a indigência sobrevier o peso da velhice com seu passo enganador*
> *e não houver quem traga o consolo ao necessitado,*

[8] A carta *Didacus Pyrrhus Paulo Iouio* foi publicada por Petar Kolenditch, «Nekoliko pesama humanista Didaka Pira», *Zbornik Istorija Knijevnost. Srpska Akademija Nauka i Umetnost*, Beograd, 1961, 14-17. O assunto foi já estudado por Américo da Costa Ramalho, além de ocasiões anteriores, na comunicação apresentada ao Congresso Internacional «Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento» (Lisboa, 1983), sob o tema *Didacus Pyrrhus Lusitanus, Poeta e Humanista*, a quem agradeço a cedência de um exemplar dactilografado do seu texto, ainda por publicar.

estas são as verdadeiras lágrimas, esta a dor extrema
que ultrapassa todos os gemidos e consome em cuidados a doença.
Mas sirva de ânimo o exemplo dos antepassados
àquele que em cidade distante da pátria os ossos deseja arrecadar
em sepulcro estrangeiro [9].

Dura, porém, pouco a resignação; logo se revelam sentimentos de mal disfarçada revolta. Um epitáfio colectivo para um túmulo de portugueses (judeus) na cidade de Ferrara mistura com a nostalgia os primeiros afloramentos da raiva; contra a Fortuna, sim, mas sobretudo contra aqueles a quem sempre há-de responsabilizar pelas desgraças caídas sobre os Judeus portugueses, os Reis Católicos. Sobre D. Fernando, rei cruel, sobre essa quarta Megera que foi a sua esposa, invoca o castigo dos deuses vingadores [10].

Das cidades italianas, Ferrara é a que mais tempo o acolhe. Ercole II de Este e Renata de França tinham-na tornado pólo de atracção. Lá se encontraram, entre outros, Amato Lusitano, Diogo Pires, alguns dos Abravanel, D. Gracia Mendes e os seus, Samuel e Abrão Usque. Lá viram a luz do dia a *Consolação às tribulaçoens de Israel*, de Samuel Usque (1553), a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro (1554) e, já antes, o *Didaci Pyrrhi Lusitani Carminum liber unus* (1545).

---

[9] *Commoueor sane; uerum primoribus annis*
qui patriae fines, Eborae qui tecta reliqui
libertatis amans, et in hoc insaniam ad usque
perdurare paratus, eo ut uel flumina retro,
deliciis spero uestris me posse carere.
At qua res dura exilium, durissima sane:
namque licet superos habeas, atque omnia fata,
fata secunda, tuis et respondentia uotis,
quisquis eris, tamen hospes eris (.....
.....)
Multaque praeterea surgunt incommoda. Quod si
paupertate grauis cursu fallente senectus
accedat, nec sit qui consoletur egentem,
hae uerae lacrimae, dolor hic extremus in omnes
transcendit gemitus, et curis conficit aegrum.
Sed maiorum moueant exempla uolentem
urbe procul patria peregrinis ossa sepulcris
condere.

Do poema *Ad Paulum*, apud *Valentem Panizzam Mantuanum ducalem Typographum*, 1563, (embora escrito muito tempo antes, uma vez que a resposta de Paolo Manuzio data de 1550), vv. 430-436 e 450-457.

[10] Vide *Eleg.* 2.9, *De Lusitanorum tumulo in urbe Ferraria*. Texto e tradução foram por mim publicados em *Diogo Pires — Antologia Poética*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1983, pp. 42-43.

Entretanto, a hostilidade contra os Judeus alastrava até à própria Itália. Os filhos de Israel eram forçados a buscar noutros portos a segurança que ali começava a escassear-lhes.

Ficava perto um desses centros. Para o alcançar bastava transpor as águas do Adriático, as mesmas que a guerra lhe tinha feito navegar uma primeira vez. Chamava-se Ragusa, chama-se hoje Dubrovnik, na Dalmácia, costa ocidental da Jugoslávia. Para ali convergiram muitos dos expulsos de Portugal e Espanha. Entre eles, Diogo Pires.

Também lá floresciam as letras e as artes, sob influência notória do Renascimento italiano. Provam-no nomes como Nikola Nalhechkovitch, Marin Drjitch, Tsvieta Zuzoritch, Sabo Bobaljevitch Michetitch, Miho Monaldi ou Ludovico Pascalitch.

Ali chegado por volta de 1558, logo o nosso poeta sentiu o clima de tolerância reinante; havia, finalmente, um repouso para os que fugiam do ódio. De imediato passou a usar o nome hebreu de Isaías Coen, que aparece já num documento de 1559.

Ao mesmo tempo, alterou o seu nome de cristão-novo de Diogo Pires Lusitano para Jacob Flávio Eborense, seguindo um curioso processo de equivalências: «Diogo» e «Jacob» têm, como é sabido, a mesma etimologia; «Flauius» é a palavra latina que designa a cor ruiva, expressa no grego «Pyrrhus»; e a escolha de «Eborense» visa concretizar a naturalidade, algo vaga em «Lusitano». Com este nome passará a assinar as suas obras.

Viveria do ensino particular a filhos da aristocracia, pois que dificilmente as leis locais permitiriam a um judeu o ensino público. No entanto, possuía estatuto privilegiado: estava dispensado do uso do boné de cor vermelha ou amarelada, imposto aos Judeus, e merecia o tratamento de *dominus* ou *dottore*, reservado somente à aristocracia ou cidadãos de formação universitária. Assim lhe foram possíveis mais de quarenta anos de tranquilidade.

Mas sempre atormentado pelo sentimento de uma pátria distante.

Passeando-se por terras da Dalmácia, recorda as cidades do seu país; dedica-lhes mesmo, bem como a algumas cidades espanholas, uma série de dísticos, subordinados ao título genérico de *urbium nomina* [11]; ali refere Lisboa, Coimbra, Santarém e Évora, cidades que já

---

11 *Cato Minor*, pp. 77-79.

em 1547 tinha enaltecido na carta a Paolo Giovio. Mas o lugar cimeiro cabe a Évora, que o viu nascer:

> *Esta é Évora, cidade que o poeta Flávio ornamenta*
> *e que ama ainda mais do que aos próprios olhos* [12].

É dessa Évora uma imagem que com insistência se repete nos seus versos: o aqueduto mandado erguer por D. João III; chamavam-lhe na época o «aqueduto da água de prata» e é «mais pura que a prata» que pinta a água a circular pelos seus «tectos de oiro» [13].

Do mesmo modo que Ovídio desterrado em Tomes evocava Roma na lembrança do Tibre que lhe acolhera os ócios de outrora, também na poesia de Diogo Pires a pátria tem muitas vezes o nome dos seus rios: é a terra do Douro e do Mondego, a terra onde corre o Tejo das areias de ouro, que um dia há-de ouvir lá longe o canto da sua Talia para proclamar a injustiça desse desterro [14].

Mas o poeta sente que a história de um país é a história dos seus homens. Já não vive (jamais voltará a viver, talvez) em Portugal. No entanto, quer associar-se à gesta gloriosa dos Portugueses. A embaixada de Tristão da Cunha, que levou o Tejo a «invadir as glórias da corrente do Tibre» [15], o primeiro cerco de Diu [16] e os combates do Norte de África [17] são alguns dos factos que encontram eco na sua voz, onde Vasco da Gama e Estêvão da Gama são dois dos heróis recordados.

De um lado os feitos das armas, do outro os das letras.

Durante o longo peregrinar, os seus caminhos cruzaram-se com os de compatriotas que em grande número percorriam as principais cidades europeias. Irmanava-os o ideal humanista, a sede de conhecimentos e, não poucas vezes, o exílio. Registe-se o encontro com D. Miguel da Silva, Amato Lusitano, António Soares, Aquiles Estaço, para além de todos os enaltecidos na já referida carta a Giovio. O *Cato Minor*, além disso, é dedicado aos «mestres de Lisboa».

---

[12] *Haec Ebora est, urbes ornat quam Flauius urbem,*
et quam plus oculis diligit ille suis.
(Ibidem).

[13] *Eleg.* 2.8, *De ultimis Portugalliae regibus qui aetate mea uixerunt*, vv. 31-36.

[14] Vide *Eleg.* 3.3, *Ambrosio Morali Cordubensi*, vv. 1-12.

[15] *Cato Minor*, p. 206, *De Tristano Cunio, regis Portugalliae legato ad Leonem X pont. max.*

[16] Vide *Vellet amoribus renuntiare*, apud Urbano Appendini, *Selecta illustrium Ragusinorum poemata*, Dubrovnik, 1811, pp. 232-234. Igualmente publicado e traduzido em *Diogo Pires — Antologia Poética*, pp. 76-79.

[17] Na carta a Paolo Giovio, já mencionada (nota 8).

Do passado refere um certo Gastão de Foix[18], teólogo e presumível bispo de Évora no reinado de D. Afonso Henriques, cuja existência a história não confirma e muitos estudiosos negam[19].

E do presente, para além do Amato Lusitano, é André de Resende a figura que lhe é mais grata; unia-os a mesma terra natal e isso basta para o tornar inesquecível; por essa razão, talvez, revela conhecimentos (raros, noutros casos) sobre a obra de Resende. A este é dado cingir a fronte com a fresca folhagem que bordeja os rios da pátria. A si, porém, resta-lhe passar os dias e noites por entre lágrimas nascidas da saudade, até que Deus, por fim, se compadeça das suas súplicas[20].

Os lugares, os feitos, os heróis... e também os reis. Eles deram o título aos vários capítulos da história pátria. Ao evocar-lhes o nome, várias são as lembranças que afluem ao espírito: batalhas ou actos de bravura, sucessos ou reveses no campo militar ou político, acontecimentos ímpares ou factos meramente episódicos, tudo isso ajuda a modelar as derradeiras feições do país que ao longo dos versos se vai retratando.

Como fizera com os nomes de cidades, dedica vinte dísticos do *Cato Minor* aos reis de Portugal desde D. Afonso Henriques. Na maior parte dos casos são factos que a tradição fixou, quase os mesmos, salvo uma ou outra excepção, que mereceram também a atenção de Camões. Nem sempre as palavras são de rigor, pois aqui e ali a fantasia ou a memória afectada pela distância acabam por traí-lo. Sirva de exemplo a atribuição a D. Afonso II da conquista do Algarve. O que mais nos leva a sentirmo-nos perante um poeta e não perante um historiador.

Nos restantes exemplos, porém, é a tradição que se impõe. A fundação da Universidade (D. Dinis), a batalha do Salado (D. Afonso IV), a vingança da morte de Inês (D. Pedro), a batalha de Aljubarrota (D. João I) e a peste (D. Duarte) são disso ilustração bastante.

---

[18] *Cato Minor*, pp. 114-117.

[19] Por exemplo Frei Fortunato de São Boaventura, *Memória sobre o começo, progressos e decadência da Literatura Hebraica entre os Portuguezes Catholicos Romanos desde a fundação deste reino até ao reinado d'El-Rei D. José I: História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, tomo IX (1825), 29-62h.

[20] *Cato Minor*, p. 94, *Ad Lucium Lusitanum poetam*. A ode foi objecto de estudo por parte de Américo Costa Ramalho (*Lúcio, Poeta-fantasma e Luís de Camões: Biblos* 57 (1981) 365-378).

O peso da tradição está ainda do seu lado ao atribuir a envenenamento a morte de D. João II; os cronistas não rejeitam a hipótese em absoluto. Mas suponho ser Diogo Pires o único a culpar D. Beatriz pelo crime.

Por fim, os reis do seu tempo, ou seja, os últimos cinco reis da dinastia de Avis, que mais directamente conheceu.

D. Manuel fora o pioneiro das perseguições aos Judeus em Portugal; disso mesmo o acusa Samuel Usque[21]. Estranhamente, porém, Diogo Pires não apoia essas acusações. Pelo contrário, atribui, como sempre, as responsabilidades pela desgraça da gente judaica aos Reis Católicos[22] e entende que a política do rei português (a conversão e o baptismo forçados) era aceitável, porque vantajosa para o reino e geradora de uma existência pacífica. Para além de que o clima de paz assim alcançado com a conversão — tantas vezes apenas fingida — lhe permitiu viver na sua pátria.

Na carta a Paolo Giovio, onde se lêem tais considerações, já não é a mesma a opinião que tem acerca de D. João III. Consente, é certo, que lhe atenuam um pouco a culpa as pressões de que foi alvo por parte de D. Catarina, que dos Reis Católicos herdara o ódio cego contra os Judeus. Mas jamais poderá esquecer que foi neste reinado que a perseguição o forçou ao desterro.

Bem diferente, contudo, é o modo como fala em uma elegia consagrada a todos os reis de Portugal que viveram no seu tempo[23]. Aí não há lugar para o ódio contra qualquer dos soberanos. Se erros cometeram, absolve-os, a todos reservando títulos de glória. Condenar, mesmo tratando-se do monarca que o levou ao desterro, seria, de alguma forma, condenar a pátria. E dessa condenação jamais seria capaz.

Veladas censuras somente existem para D. Sebastião, pela insânia que o levou à aventura africana. Mesmo distante, Diogo Pires sentiu bem no íntimo a derrota de Alcácer-Quibir e a perda da independência. Em todas as alusões ao jovem monarca (significativamente, o que mais espaço ocupa na sua obra) ecoam vozes de lamento pelo preço fatal da loucura. E são vãs e tar-

---

[21] *Consolação às Tribulaçoens de Israel*, revisão e prefácio de Mendes dos Remédios, vol. III, Coimbra, França Amado, 1907, diálogo III.

[22] Diga-se, e com justiça, que a atitude de D. Manuel contra os Judeus foi a satisfação de uma exigência de sua primeira esposa, D. Isabel, filha dos Reis Católicos, que a apresentara como condição essencial para aceitar o casamento.

[23] *Eleg.* 2.8, já citada na nota 13.

dias as palavras com que apela ao bom senso; o vento as leva por entre procelas:

Sustém o passo! Breve, breve te há-de ensinar a idade madura
o que hás-de evitar e quais as guerras que em tua opinião deves travar.
Ela te há-de dar forças de modo tal que, vencida na dura guerra,
a terra africana receba as tuas leis.
É vão o que digo e velozes procelas levam as minhas palavras;
pesa sobre ele a força do destino e às armas o arrasta.
Eis que (oh, sacrilégio!) entre os montões de mortandade confusa,
se tu jazes, não se sabe, mas a verdade é que jazes.
Ide por entre a mortandade e os cadáveres dispersos, ó cidadãos,
ide pelos campos e lugares cheios de terror.
Por onde o Tígien arrasta tantos escudos de varões, tantos dardos, tantas espadas,
tantos capacetes e tantos corpos nas suas águas,
se alguém, de armas na mão, e na própria morte, volve ainda os olhos ameaçadores,
esse será Sebastião.
Será ele: o corpo banhado de água,
se é que ao menos um pouco de terra o cobre [24].

Terminará mais abaixo este lamento com versos semelhantes aos que noutro ponto lhe servem para compor um epitáfio ao mesmo rei:

Tu, quem quer que sejas, que a estas praias da Líbia aportaste ao acaso, ó viandante,
detém o passo e lê estas breves palavras:
'Aqui a antiga liberdade da estirpe lusitana e todos os seus bens
jazem com o rei Sebastião' [25].

---

[24] *Siste gradum! Iam, iam maturior instruet aetas*
quae uites et quae bella gerenda putes.
Illa dabit uires, ut dura fracta duello
accipiat leges Africa terra tuas.
Vana loquor, uolucresque ferunt mea uerba procellae;
instat enim fati uis et in arma trahit.
Ecce (nefas!) inter confusae stragis aceruos
an iaceas dubium est, et tamen ipse iaces.
Hi nostri reditus, hae spes, ea publica uota,
hic exspectatus Marte triumphus erat.
Ite per caedes et fusa cadauera, ciues,
ite per et campos et loca plena metus!
Qua Tigien tot scuta uirum, tot tela, tot enses,
tot galeas et tot corpora uoluit aquis,
si quis et arma tenens, ipsaque in morte minaces
uertit adhuc oculos, ille Sebastus erit.
Ille erit; illius perfusum corpus ab unda,
si qua modo tellus quantulacumque tegat.
Ibidem, vv. 49-66.

[25] *Quisquis ad haec Libyes uenisti forte, uiator,*
litora, siste gradum paucaque uerba lege:
'hic Lusitanae gentis cum rege Sebasto,
pristina libertas et bona cuncta iacent!'
Cato Minor, p. 111.

Vem depois D. Henrique, a seguir D. António, vãs tentativas para suster a derrocada. Cantar essa época de agonia é tema odioso, diz, e que a Musa rejeita.

Virá ainda Filipe; mas a esse raro o reconhece como rei de Portugal e são de ódio as palavras que lhe dedica, herdeiras das que aos Reis Católicos, seus antecessores, dirigira. Por isso o recorda sempre com voz triste, com voz de lamento pela pátria que sucumbia ante as suas hostes.

Assim foi vivendo durante largos anos os ecos da pátria distante.

De acordo com o tom vário das notícias oscilavam também os sentimentos contraditórios do poeta exilado. De quando em vez um período de resignação, como oásis em deserto onde a dor teima em pontificar. Escassos, talvez, esses momentos de tranquilidade, mas ajudam a ganhar fôlego para nova batalha, quando o espírito voltar a ser acometido pelos acessos de melancolia.

A Simão Benesso, jurista e governante de Ragusa, lembra que nem todo o exílio é um mal. Ulisses, símbolo do desterrado já em Ovídio, volve-se então em motivo de esperança.

Podes bem contar por muitos os males do exílio, ó Benesso;
não poderás, embora, dizer que todo o exílio seja um mal.
Se o grande Homero canta a bondade e virtude
do rei de Ítaca, são dons que ele recebeu e trouxe do exílio.

E, mais adiante:

Eu mesmo, há tanto tempo errante longe da terra pátria,
muitas contrariedades, muitas horas favoráveis experimentei.
E não me é grato recordá-lo. Mas, quer visitemos os reinos da Trácia,
quer os Etíopes de pele colorida,
o sol é o mesmo, a mesma é a lua,
a primeira luz é o caminho do dia, a segunda o caminho da noite.
As mesmas estrelas, os mesmos astros luzem no céu,
as águas das fontes são doces, salgadas as do mar [26].

26 *Tu licet exilii numeres mala multa, Benesse,*
non tamen exilium dixeris omne malum.
Quod bonus et sapiens magno scribatur Homero
rex Ithacae, acceptum rettulit exitium.
.....
Ipse quoque, a patriis iamdudum finibus errans,
multa aduersa nimis, multa secunda tuli!
Nec memorare libet! Verum seu Thracia regna,
siue coloratos uisimus Aethiopas,
idem sol nobis, eadem quoque luna, diurnae
altera fax lucis, altera noctis iter;
iidem ignes, eadem lucebant sidera caelo,
fontis aquae dulces et nada salsa maris.
Eleg. 1.10c, vv. 1-4 e 11-18.

Mas os anos decorrem inexoráveis e renasce a revolta, o desânimo. A vida vai já longa de quase oitenta anos. A esperança há largo tempo se extinguiu por completo. Resta-lhe, apenas, aguardar a morte que em breve virá libertá-lo.

Terá morrido em Ragusa em 1599, pois que o seu testamento, encontrado no Arquivo Histórico de Dubrovnik, foi lido em Maio desse ano, segundo o respectivo averbamento notarial. Assim se antecipa a data da morte do poeta, que estudiosos anteriores situavam depois de 1607[27].

Destes últimos anos datará a elegia *De exilio suo*, dedicada à dor de uma vida inteira, construída, verso a verso, com a própria experiência.

Pouco lhe falta, decerto, para o termo dos infelizes anos. E a procura angustiada de uma ponta, ao menos, de esperança é pergunta que se queda sem resposta.

Lugares e cidades que se lhe tornaram familiares o rodeiam. Mas aquela por que sempre ambicionou, a Évora que o viu nascer, essa está para sempre perdida na distância. Como Ovídio, reconhece agora que mais sorte teve Ulisses, a quem foi dado rever Ítaca, Penépole e os velhos companheiros.

Porquê tal sorte cruel, se jamais traiu a pátria? Apenas porque é fiel ao culto dos antepassados?

Dá, então, largas ao ódio contra os Reis Católicos: Fernando que, traindo o próprio sangue[28], se lançou voraz sobre as riquezas dos Hebreus; Isabel, que a chama avassaladora empunhou por terras de Espanha. Os deuses os castigaram. Levaram-lhes, primeiro, o herdeiro, depois o genro, acometeram a filha de loucura. Essa a única consolação que resta ao poeta para os males sofridos.

São já raros os fios que lhe tecem ainda as Parcas. De um dia para o outro se dará o corte fatal. Esse será o momento supremo, o alívio final — com a morte será, enfim, resgatada a liberdade:

E se as Irmãs puxam os fios já raros
e a meta do supremo esforço de mim se aproxima,
pois bem: os próprios montes me agradem ao morrer,
agradem-me os próprios rochedos manchados do sangue hispânico.

---

[27] Agradeço ao Dr. Jorge Santos Carvalho o ter-me facultado os dados relativos ao testamento, bem como, de um modo geral, todas as informações por si recolhidas em Dubrovnik.

[28] Diogo Pires perfilha a opinião de que D. Fernando, o Católico, tinha ascendência judaica, o que era voz corrente na época.

Como quer que seja, descerei livre aos Manes profundos;
que me reste a liberdade, resgatada pela minha morte [29].

A pouco aspira na hora derradeira: que no pequeno cemitério junto ao mar mão amiga lhe cubra os ossos com ligeira camada de pó, em túmulo simples, com breve epitáfio por si mesmo composto:

Ergue-se do mar um rochedo saliente, que avança um pouco,
e um pequeno istmo é batido pelas águas marinhas.
Espalha rosas e violetas e lírios de cestos repletos!
Consagrado é aos deuses Manes aquele lugar.
As cinzas dos Lusíadas e os corpos dos que acabaram a vida
sob ligeira camada de pó os esconde a terra.
Se há verdade no que dizem, conta-se que em torno dos lugares sagrados
se vêem por muito tempo numes descidos do alto do céu;
é incerto o que fazem; mas dizem que os cantos, ao menos,
são agradáveis a Júpiter; e ali perto observa-se um pequeno altar.
Aqui gostaria eu que mão amiga enterrasse em paz os meus ossos,
não tocados do ferro nem das negras brasas.
E que não seja trabalhosa a construção do meu túmulo,
mas tenha, no cimo do mármore, um pequeno poema:
«Aqui jaz Diogo, longe da cidade de Évora e de sua casa.
Não lhe foi permitido guardar os membros em solo pátrio.
Mas tu, que recolhes ao porto, ou levantas amarras da praia,
diz, ó marinheiro, para sempre um adeus!» [30].

---

[29] *Quod si rara manu ducunt iam fila Sorores,*
et mihi supremi meta laboris adest,
ipsi me montes morientem scilicet, ipsa
oblita ab Hispano saxa cruore iuuent.
Quidquid erit, Manes descendam liber ad imos;
stet mihi libertas morte redempta mea.
Eleg. 3.10, *De exilio suo*, vv. 73-78.

[30] *Excurrit pelago sensim porrecta crepido,*
et breuis aequoreis tunditur isthmos aquis.
Sparge rosam, et uiolas, plenisque effunde canistris
lilia: dis sacer est Manibus ille locus.
Lysiadum cineres, defunctaque corpora uito
parcius iniecto puluere celat humus.
Si qua fides dictis, circum loca sacra feruntur
uisa diu medio numina lapsa polo.
Incertum quid agant, sed dicunt carmina certe
grata Ioui, et propter uisitur ara breuis.
Hic mea nec ferro, nigra neque tacta fauilla
ossa uelim placide condat amica manus.
Neue mei fuerit moles operosa sepulcri,
at breuis in summo marmore uersus eat:
«Didacus hic situs est Ebora procul urbe, domoque;
non licuit patrio condere membra solo.
At tu, siue legis portum, seu litore funem
diripis, aeternum, nauta, precare uale!»
Ibidem, vv. 81-98.

É o último desejo que formula, passadas seis longas décadas incapazes de lhe arrefecerem o amor pela pátria já tão longínqua no tempo e no espaço: que quatro breves versos corram em campa rasa, a lembrar ao marinheiro que as amarras levanta da praia o seu nome e o da cidade onde lhe não foi permitido sequer guardar os membros que a morte paralisou.

O navegante sulcará então o mar, levando na memória os dois nomes que ali leu. E a morte juntará, enfim, Évora e Diogo, nessa derradeira viagem pelo oceano.

Diogo Pires terá sido um judeu errante, sim, mas um judeu português. A vida peregrina a que o desterro o forçou fez dele um cidadão da Europa, mas não um apátrida. As raízes lá estavam, firmes, no Portugal distante.

De muitos anos foi o seu exílio em vida, alguns séculos durou depois o seu exílio na morte. Mas, se é verdade que não morre a obra do seu génio, é hora de lhe fazermos justiça, reavendo-o para o seio da cultura a que pertence.

Assim lhe daremos o lugar que sempre ambicionou — um lugar na terra que o viu nascer.

Cultura e obstáculo epistemológico do Renascimento ao Iluminismo em Portugal

J. S. DA SILVA DIAS

1. Dos estudos de Teófilo Braga aos de Hernâni Cidade[1], aprofundou-se a doutrina de uma vasta marginalidade da cultura portuguesa à fermentação cultural da Europa, no período que vai dos fins do Renascimento aos alvores do Iluminismo. Não faltaram à doutrina opositores; e estes, embora tivessem enriquecido o debate em termos de erudição, não o afectaram em termos de explicação ou de juízo. De um lado e de outro, o saber historiográfico estava hipotecado a conflitividades ideológicas e a pontos de vista partidários. Toda a escrita era polémica e toda a polémica se desenvolvia em torno de objectivos actualísticos que tinham por eixo principal a conquista ou a conservação do Poder.

Encontrei-me pela primeira vez com o problema no limiar dos anos cinquenta do nosso século. Era já portador de uma epistemologia, quase sem espaço para a perspectivação ideológica ou partidária do conhecimento histórico. Preparei e escrevi então, com essa utensilagem, o meu livro *Portugal e a Cultura Europeia* (Coimbra, 1953). Avancei, nos anos seguintes, com instrumentos epistémicos mais aperfeiçoados, para monografias, ora breves, ora extensas, sobre aspectos parcelares do grande problema. Em 1960, vim à cena com os dois tomos do volume I das *Correntes de Sentimento Religioso em*

---

[1] Cfr. Teófilo Braga, *História da Universidade de Coimbra nas suas Relações com a Instrução Pública Europeia*, ts. II e III, Lisboa, 1895 e 1898, e *História da literatura portuguesa*, vol. III e IV, 1916 e 1918; Hernâni Cidade, *Ensaio sobre a Crise Mental do século XVIII*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1929, e *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 2 volumes, Coimbra, Coimbra Editora, 1943-1948, depois várias vezes reeditadas e melhoradas.

Portugal, relativos ao século XVI. Em 1969, imprimiram-se os dois grossos tomos de *A Política Cultural da Época de D. João III*. Três anos depois saiu a densa monografia sobre *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*. No intervalo, escrevi dois livros que trato agora de publicar: *As Ideias Políticas em Portugal nos séculos XIV e XV* e o *Individualismo e Racionalismo em Portugal no século XIX*. As minhas concepções epistémicas alargaram-se e reformularam-se grandemente nos trinta e sete anos que decorreram até 1980, quando saíram do prelo os tomos I e II do volume I de *Os Primórdios da Maçonaria em Portugal* (os dois tomos do volume II são da autoria de minha Mulher). De então para cá, a minha utensilagem mental aperfeiçoou-se mais ainda.

2. Teófilo Braga e Hernâni Cidade haviam explicado a nossa marginalização face à cultura europeia, do Renascimento ao Iluminismo, pela existência de um obstáculo político associado a um obstáculo religioso, no Portugal dessa época. Aceitei essa explicação no *Portugal e a Cultura Europeia*, embora aprofundando-a em informação e em conceptualização, levadas mais longe em *A Política Cultural da Época de D. João III*. Foi só quando escrevi *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, que dei conta de outro obstáculo à nossa convivialidade, ao nosso diálogo com a cultura europeia: o obstáculo epistemológico[2]. A consciência do ser e funcionalidade desse obstáculo atingiu a plenitude, há três anos, quando comecei a escrever, com o mesmo título e o mesmo tema, um novo *Portugal e a Cultura Europeia* (1520-1820), que, «sic dii foveant me», sairá a lume, em três tomos, nos finais de 1985.

3. No capítulo III desta redacção, estudo os sete grossos volumes dos *Commentarii Collegii Conimbricensis* consagrados à lógica, à filosofia natural, à filosofia moral, à metafísica e à psicologia de Aristóteles, publicados entre 1592 e 1606[3]. Pude concluir que o seu texto é a

---

[2] A despeito de algumas coincidências acidentais de terminologia, as minhas concepções epistemológicas diferem essencialmente das de Gaston Bachelard. As deste foram pensadas com os olhos nas ciências empírico-analíticas, maximamente no campo das matemáticas e da física; as minhas foram-no em função das ciências compreensivo-comunicativas, sobretudo nos seus domínios ideosóficos e culturais. Entretanto, vejam-se os seguintes (fundamentais) textos de Bachelard: *La Formation de l'Esprit Scientifique*, 12.e édition, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1983; *Le Nouvel Esprit Scientifique*, 15.e édition, Paris, P. U. F., 1983; *Le Rationalisme Appliqué*, Paris, P.U.F., 1970; *L'Engagement Rationaliste*, Paris, 1972.

[3] O seu último estado foi obra de Manuel de Góis, Baltazar Álvares, Cosme de Magalhães e Sebastião do Couto.

última redacção de postilas e compendiações organizadas desde 1555, quando os Jesuítas tomaram posse do Colégio das Artes e pouco depois lhes era entregue a Universidade de Évora.

O levantamento exaustivo das fontes citadas ou que por outras vias pude apurar que estavam ao alcance dos autores, permitiu-me concluir que mal conheciam a física nova de Buridan e seus discípulos, com implantação nas Universidades de Oxford, Paris, Colónia, Viena e Pádua, dos meados do século XIV aos fins do século XVI. Permitiu-me verificar também que não foram sensíveis aos esforços lógico--gnoseológicos em processo na Universidade de Pádua, muito embora possuíssem no Colégio de Coimbra os textos fundamentais dos mais abalizados mestres patavinos. Impôs-se, igualmente, à minha análise o alheamento dos filósofos conimbricenses quanto à labuta da escola de Pádua, de Francisco Sanches, Jacopo Aconcio, Pierre de la Ramée, Adrien Turneboef, e vários outros, em volta do problema do método. Saltou-me à vista o silêncio sobre Copérnico e o seu *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (1543), não obstante existir no mesmo Colégio a obra do jesuíta Cristóvão Clávio, *In Sphaeram Joannis de Sacro Bosco Commentarius*, editada em Roma, em 1570, que refere por mais de uma vez o nome do astrónomo polaco e dedica páginas seguidas à refutação das suas teses [5]. É também impressionante que a leitura dos coimbrões não deixe nos espíritos a marca de uma ideia minimamente clara da agitação cultural e política em marcha além dos Pirinéus, nos fins do século XVI.

Por detrás destes silêncios ou marginalizações, mal se encobre a aposta resoluta dos inacianos na perenidade da fronteira epistemológica

---

[4] A minha nomenclatura do trajecto da Física, no período que vai do século XIV ao século XX, difere da que se encontra mais em uso entre os historiadores das «ciências». Chamo nova à Física da escola de Buridan e seus discípulos ou continuadores; clássica, à newtoniana; contemporânea, à de Einstein, Heisenberg e Max Planck.

[5] As ideias de Copérnico foram conhecidas, aliás sem compromisso, pelo doutor Pedro Nunes. Ver *Opera quae complectuntur primum duos libros in quorum priore tractantur pulcherrima Problemata. In altero traduntur regulae et instrumenta artis navigandi... Deinde Annotationnes in Aristotelis Problema Mechanicum de motu navigii remis. Postremo Annotationes in Planetarum Theoricas Georgii Purbachii*, Officina de Henri Petrina, 1566, pp. 105-1106, e *De arte atque ratione navigandi libri duo*, Coimbra, António Maris, 1546, fl. 31. Do mesmo modo se encontra citado em André de Avelar, BN, F. G., *Ms.* 1894, fls. 15-16. — Pedro Nunes ousa rectificar Ptolomeu nalguns pormenores matemáticos — atitude que acusa já a influência dos Descobrimentos (*Obras*, ed. da Academia das Ciências, t. 1.º 1940, pp. 153-58). Coloca-se porém no terreno do geocentrismo quando trata o «Coelestium sphaerarum motus», no *Astronomici Introductorii de Sphaera Epitome* (*Idem*, t. 1.º, pp. 247-49): «Quod terra in centro sit locata et respectu firmamenti quasi punctum». Joseph del Medigo fez, por seu turno, uma referência a Copérnico num texto publicado por Rudolfo Guimarães, *Boletim da 2.ª Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. 10.º, pp. 247-48.

definida pela escolástica medieval, maximamente pela de Aquilino e seus adeptos, e por ela transmitida à escolástica da Contra-Reforma. Face a tal referente, pouco ou nada contam as actualizações, sobretudo as dos *In Libros Meteororum Commentarii*, em matéria de facto já consumado e sem remédio.

Ao aceitarem a fronteira epistemológica estabelecida pela escolástica medieva, os jesuítas do Mondego não optavam, programaticamente, por um obscurantismo cultural e/ou científico. Optavam, sim, por um modelo de cultura e de ciência julgado perene. A «perennis philosophia», com a sua vetustez de métodos, de teorias e de conteúdos, constitui um subproduto da assumpção da fronteira epistemológica medieva, geminada esta com a ideia arcaica de que a inteligência humana já tinha chegado ao ponto final do saber filosófico, no «lato sensu» do último adjectivo [6]. Fora das enunciações e processos da «perennis philosophia», tudo era falso ou imaginário e, por isso, tudo era portador de um vírus mental, contra cujos estragos as inteligências deveriam ser preventivamente vacinadas. Foi esse objectivo que determinou o esforço dos obreiros da segunda escolástica, dentro e fora da Companhia de Jesus, dentro e fora de Portugal.

Recebiam essa vacina quantos jovens frequentavam a rede escolar loiolita. Integravam-na o Colégio de S. Paulo, de Braga; o Colégio do Santo Nome de Deus, de Bragança; o de S. Lourenço, do Porto; o das Artes, de Coimbra; o de Santarém; o de Elvas; o de Portalegre; o de Santo Antão, de Lisboa; o da Madre de Deus e a Universidade de Évora; o de Setúbal; o de Faro; o de S. João Evangelista, do Funchal. Nos estabelecimentos extrínsecos à Companhia de Jesus, vigorava, no tocante às filosofias, senão o padrão conimbricense, pelo menos o do tomismo, o do escotismo, o do nominalismo, o do baconianismo [7]. Os Padres Mestres que exerciam o ensino público, estavam por seu turno obrigados a leccionar pelo modelo de Coimbra, já que os respectivos alunos, para entrarem na Universidade, tinham de prestar provas de aptidão no Colégio Real.

Quer isto dizer que o aparelho pedagógico do País, longe de impelir os estudantes para o contacto com os novos saberes europeus, desmotivava-os, pelo desconhecimento da respectiva linguagem e do

---

[6] A expressão «philosophia lato sensu» é tomada, nesta comunicação, aliás de acordo com o sistema aristotélico, como um conjunto de saberes em que se destacam a lógica, a física, a astronomia, a biologia, a psicologia, a ética, a metafísica, os pequenos naturais, e a meteorologia.

[7] Viso aqui a corrente de John Baconthorp (†c. 1348), patrono filosófico-teológico da Ordem do Carmo, e não Rogério Bacon (†1292) ou o chanceler Francis Bacon (†1626).

respectivo discurso, assim como dos respectivos métodos. Identificando-os com a linguagem, o discurso e os métodos da peripatética escolástica, mantinha-os naturalmente no interior da fronteira epistemológica tradicional, sem o anseio de ir para além dela. Havia, sem dúvida, refractários — mas esses, quando não emigravam, reduziam-se ao mutismo e à obscuridade intelectual, pela força do instinto da própria conservação.

4. As gerações subsequentes à publicação dos *Commentarii Collegii Conimbricensis*, mantiveram-se inabaláveis na fidelidade à fronteira epistemológica da escolástica medieva. Publicaram-se novas lógicas, novas físicas, novas metafísicas, novos cursos filosóficos [8]. Novas e novos na ordem cronológica, que não na ordem epistemológica, ideosófica, ou de conteúdos e processos. As novas lógicas impressas no século XVII e primeira metade do século XVIII, sejam ou não oriundas da Companhia de Jesus, nem sequer tangencialmente acusam contactos com a escola cartesiana ou galilaico-newtoniana. Não os acusam, tão-pouco, com a própria *Logique de Port-Royal*. Outro tanto se tem de dizer relativamente à filosofia natural [9], até à de um dos seus últimos abencerragens, o P. Silvestre Aranha, nas suas *Disputationum Physicarum*, de 1747, ou à de Fr. Joaquim de Santana e Silva, nas *Disputationes Physicae*, de 1753. Isto, deixando para trás a *Pharus Dialectica* (1720 e 1753), do P. Bento de Macedo, e as *Lucubrationes Philosoficae ad libros Aristotelis De Generatione et Corruptione* (1723), do P. Francisco Ribeiro, entre muitos outros.

Portugal, com a travessia dos mares e os seus descobrimentos geográficos, náuticos, civilizacionais, zoobotânicos, pôs em causa desde 1482-1484 [10] os saberes entronizados pela escolástica dos séculos XIII-XIV. Esta semente de uma nova seara cultural e científica, não deu

---

[8] Deveria, talvez, escrever-se filosófico-científicos. Era esse o seu carácter real. O seu âmbito corresponde ao mencionado na nota 6.

[9] Entendo por esta expressão não só a física, mas a astronomia, a biologia, a meteorologia, a história «animalium».

[10] Chegada dos portugueses ao golfo da Guiné. Verificaram então, «in loco», sem antes o imaginarem, que o magistério de Ptolomeu e dos seus sequazes medievais estava errado em pontos básicos, quer de geografia física, quer de geografia humana. Lançaram com isso a dúvida nos espíritos, sobre a validade da ciência antiga e da respectiva «ars inveniendi» — dúvida que, na era de Quinhentos, repercutiu em cheio na revolução cultural e científica em processo na Europa evoluída. Além do estudo citado na nt. 11, vejam-se W. G. L. Randles, *De la Terra Plate au Globe Terrestre — une Mutation Épistemologique Rapide*, 1480-1520, Paris, Armand Colin, 1980, e Alexandre Koyré, *Du Monde Clos à l'Univers in fine*, Paris, Gallimard, 1973.

na terra portuguesa os frutos maravilhosos que, à escala dos processos mentais, gerou para lá da Península Ibérica [11].

5. Publicou-se no século XVII uma reputada actualização do texto de Manuel de Góis e seus companheiros. É o *Cursus Philosophicus in quattuor tomos distributus, quorum primus comprehendit Logicam; secundus Physicam, de Coelo, Meteora et libros de Parvis Naturalibus; tertio De Generatione et De Anima, quartus Methaphysicam*, de Francisco Soares Lusitano, saído do prelo, em Coimbra, em 1651, e em Évora, em 1669.

As «revoluções» do método, da física, da astronomia, dos conhecimentos anátomo-fisiológicos, que teriam o seu auge na segunda metade do século XVII, avançavam já, e avançavam mesmo céleres, desde a infância da centúria, para o outro lado das fronteiras epistemológicas da Idade Média. Os seus grandes propulsores foram, em campos diferentes e de maneiras também diferentes, mas com incidências comuns, Kepler, Descartes, Galileu, Francis Bacon (*Novum Organum*, Londres, 1620, e o *De dignitate et augmentis scientiarum*, Londres, 1632); Sebastian Basso (*Philosophia naturalis adversus Aristotelem*, Génova, 1621); Marin Mersenne; Tomaso Campanela; Evangelista Torricelli; Blaise Pascal; Pierre Gassendi; Henri Régis; William Harvey; William Gilbert; Fabricio d'Acquapendente; Arnold Geulinks; Isaac Beeckman.

Estes homens e outros da mesma linhagem cultural e/ou científica modificaram a estática cognoscitiva, carreando as mais variadas notícias para a esfera dos saberes sectoriais. Foram, porém, muito para diante disso. Inseriam o aumento daqueles saberes no quadro de uma nova óptica cultural e científica e de novos métodos de pensamento ou de pesquisa [12]. Invertendo uma expressão corrente nos areópagos

[11] Cfr. Silva Dias, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Coimbra, 1973; 2.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1982.

[12] A racionalidade própria do discurso galilaico-cartesiano, bem como a dos seus coevos ou pósteros, envolve a ruptura com a (in)capacidade mental específica do legado pela Idade Média. E isto tanto na esfera da ciência, como na da cultura; tanto na amplitude do saber, como na sua profundidade e na sua metodologia. A imagem ou representação medieva das mediações unidas ao conhecimento e respectivos modos de o adquirir — caducava pela própria insuficiência da «mens» escolasticamente enformada para se estender a novos territórios de compreensão ou de pesquisa. A racionalidade tradicional estava, pois, marcada pelo anseio de excluir novos avanços do pensamento e, por isso, novas realidades vivenciais. A física clássica e o discurso filosófico coetâneo estavam, assim, para o modelo escolástico, em situação algo parecida com a da física contemporânea em face daquela outra. Pelo que respeita à última, ver Albert Einstein, *The Origins of the General Theory of Relativity*, Glasgow University Press, n.º 30, 1933, e *Ideas and Opinions*, Londres, 1973.

neokantianos de Baden e Marburg pelos meados do século XIX, poderíamos dizer que o seu lema era *Abweichung von Aristoteles*, ou no idioma do Lácio: *ab Aristotele effugere.*

Significa isto que a ala progressiva dos saberes em marcha, no período de 1600 a 1650, não tinha o primado da sua mira no salto quantitativo dos conhecimentos físicos, astronómicos ou biológicos, mas sim no salto qualitativo, no salto epistemológico. Não se tratava de um repensar epistémico ou sistémico da peripatética, de um corrigir ou apurar os esquemas ou processos que constituíam o cerne desta, ou, enfim, de um ampliar os conteúdos do seu saber. Tratava-se antes, de a repelir desde o mais profundo da sua radicalidade e de lhe contrapor, não um «neo» qualquer coisa, mas uma coisa irredutível a quanto estava para trás. Propunha-se, pois, remover o obstáculo epistemológico que a cultura medieva colocara no seu caminho. Propunha-se — permitam que o enuncie por outras palavras — derrubar uma fronteira epistemológica, considerada tão firme como inultrapassável: uma «philosophia perennis», uma «limes scientiae non plus ultra».

O salto qualitativo a que tenho vindo a referir-me, levou mais de cinquenta anos a maturar, e trouxe consigo sequelas explosivas no campo científico e cultural. Cite-se, antes de mais, o colapso de supostas verdades eternas, como o movimento do sol, a imobilidade da terra, a inexistência de antípodas, a finitude geográfica do mundo habitável ou habitado, a lua sem manchas. Citem-se, por outro lado, a quebra da gnoseologia em que assentava a identificação do mundo das aparências com o mundo da realidade (realismo ingénuo); a despromoção, senão até a anulação do argumento de autoridade, em filosofia; a preeminência da razão científica face à razão eclesial, fora do âmbito teológico estrito; o aparecimento, ainda que só em começo, de uma física sem metafísica; a unificação da física terrestre e da física celeste numa só física; o empolamento do saber laico e do método crítico ou experimental; o discurso por experiências e/ou razões naturais; a substituição da velha filosofia do senso-comum [13], pela filosofia crítico-racional de Descartes, Gassendo e outros, etc..

---

[13] A locução «senso comum» tem mais de um sentido filosófico. Um deles vem dos filósofos medievais, embora com raízes profundas já em Aristóteles. A noção de filosofia do senso comum corresponde, em termos gnoseológicos, à noção de realismo ingénuo. Na sua particularidade, assume-se como base do conhecimento ou apreensão sensível, quer por um só dos sentidos, quer pelo conjunto deles, quer ainda por um sexto sentido totalizador ou sintetizador das sensações dos outros cinco. S. Tomás de Aquino esboçou a respectiva teoria no

Face aos horizontes epistemológicos e ao progresso do saber na Europa transpirenaica, durante a primeira metade de Seiscentos, como reagiu Soares Lusitano no seu *Cursus Philosophicus?*

O livro encerra alguns progressos de saber feito, quando cotejado com os *Commentarii Collegii Conimbricensis* — mas todo ele se situa no interior da cidadela epistemológica da escolástica portuguesa e europeia. Como Manuel de Góis e seus confrades, mantém a aposta na filosofia do senso-comum e na fronteira epistemológica legadas pela inteligência medieva. Os seus progressos não são, portanto, progressos epistémicos e, muito menos, sistémicos da filosofia «lato sensu». Não envolvem mudanças, grandes ou pequenas, nesse campo; e relativamente ao dos conteúdos, nem sequer absorvem a parte mais considerável do saber não-escolástico.

Na verdade, a análise do grosso tomo consagrado à lógica nada nos revela, no foro do método, que evoque, ainda mesmo só de longe, os debates e alternativas, bem como os novos centros de interesse, parturejados em Quinhentos pela Escola de Pádua e em Seiscentos pelas escolas de Galileu e Descartes. Nada nele se detecta que preludie, à distância só que seja, sistémica e teoreticamente, a *Art de Port-Royal*, publicada em 1663, mas há muito em circulação manuscrita. Tudo ressoa, quer na temática, quer no discurso e na doutrina, aos ensinamentos dos *Comentarii Colegii Conimbricensis* e ao seu pronunciado sabor peripatético-escolástico. Como nestes, a sua abertura ou ordenação vai toda para a metafísica e a teologia, nenhuma para os novos saberes científicos e a sua independentização em face da soberania dos esquemas e directrizes eclesiais. O congelamento do

---

seu *In Aristotelis librum de anima commentarium*, lib. III, lect. III, n.ºs 609-612, valorizando a apreensões independentemente da análise crítica. Outra foi porém a linha dos modernos. Descartes cortou já (ainda que em surdina) com o senso comum enquanto fonte do saber, conhecer ou julgar. Mas Hobbes, denunciou-o, sem rodeios, no *De Corpore*, contrapondo-lhe o conhecimento racional objectivo. Os obreiros da ciência clássica viram naquele filosofema o alicerce das qualidades subjectivas, por eles acerbamente denunciadas. Mais tarde, Theodor Reid e a escola escocesa procuraram já revalorizá-lo, mas sem o contarem como senso crítico. Recentemente, Ludwig Wittgenstein (*Della Certeza — l'Analise Filosofica del Senso Comune*, Turim, Einaudi, 1978; *Ricerche Filosofiche*, Turim, Einaudi, 1980; *Libro Blu e Libro Marrone*, Turim, Einaudi, 1984), em diálogo com o G. E. Moore de a *Defense of Comon Sense*, reabilitou-o, de certo modo, mas sem o aproximar da escolástica. Quanto Galileu e Descartes assomaram ao proscénio dos novos saberes e pensares europeus, a filosofia do «senso comum» já não era mais do que um obstáculo à visibilidade científica e crítica da realidade natural, um impedimento do acesso ao mundo das quantidades e da ciência matemática ou experimental controlada. Tornara-se um pensar e um saber expontâneo, acrítico, incontrolável. O senso comum conexionado com a escolástica correspondia assim a uma degradação da cientificidade peripatético-cristã, um conhecimento sem abertura para os horizontes da nova ciência. A criterilogia desta enterrava a percepção qualitativo-subjectiva do mundo físico legado pela escolástica.

tema do método joga com o centralismo das conveniências sapienciais metafísico-teológicas, não com o centralismo das ciências físico--matemáticas e das ciências da natureza e da vida.

Passando à filosofia natural «lato sensu»[14], verifica-se a existência de um atraso notável em relação aos conhecimentos que já circulavam na Grande Europa. O seu horizonte epistémico e nocional era — e não mais — o da escolástica esclarecida, «praecipue» o da escolástica jesuítica esclarecida. E se esse alinhamento lhe permitiu incorporar no *De Coelo* algumas das conquistas astronómicas que a nova ciência tornara definitivas, fê-lo também preservar o essencial do magistério peripatético-escolástico — o seu horizonte epistemológico. Assim, embora se refira a Copérnico, concluí, no cabo de uma rija investigação, que não contactara directamente com o *De Revolutionibus Orbium Coelestium*. De segunda mão é também o conhecimento de Galileu, com a particularidade de que, estando ao par do seu processo inquisitorial de 1616, cala o de 1633. E cala-o, porque a ele se não referem também os informadores: Nicolau Cabeu, Adam Tanner, Cristóvão Borri e Juan Eusébio Nieremberg. Importa notar, para maior clarificação da mente soaresiana, o seu patrocínio da teoria animística como explicação do movimento dos astros, — isto, quando a «revolução» astronómica caminhava já para o seu fim.

O desconhecimento ou a marginalização de tudo que é essencial no cartesianismo, contém um alto significado no campo da epistemologia: a passagem de largo não só pelo problema do método, mas pela metafísica, a física e a biologia, do filósofo de La Haye. Ao apelo seiscentista para a astrofísica das quantidades, por um ou por outro caminho, contrapõe a insistência na física das qualidades, segundo a qual o ar, por ser leve, não tem peso, e a pena de uma ave, por ser pesada, não tem leveza. Não é, pois, sobre o *como* fenoménico, mas sobre o *porquê* ontológico das coisas e dos fenómenos, que o magistério do inaciano desliza. Se possui notícias, aliás parcialmente confusas, sobre a teoria de Harvey acerca da circulação do sangue, é só pelas indicações que lhe foram ministradas pelo professor da Faculdade de Medicina de Coimbra, Dr. António Rodrigues Cassão. Da pesquisa que sobre a matéria empreendi, resultou que Soares não lera a *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis* (1628), de William Harvey. Duvido, até, que tivesse lido os seus divulgadores Henri de

---

[14] Vid. *supra*, nt. 11.

Roy e Fortuné Plemp, uma vez que nunca os cita sem erro. A sua fonte mais próxima parece-me ter sido Lazare Meyssonier, personagem abalizada como médico, mas apenas medíocre como cientista.

Sublinhe-se ainda que, na esfera físico-matemática, Soares não conhece também as cinco obras que o cartesiano Marin Mersenne estampou dentro dessa área, de 1634 a 1647. E não deverá passar-se em claro que os textos mais significativos de Campanella, inclusive a *Apologia pro Galileo* (1622), ficaram igualmente no tinteiro.

Deflui do que se acaba de expor, que o *Cursus Philosophicus* de Soares Lusitano não só se mantém dentro das fronteiras epistemológicas propugnadas pelos Conimbricenses, mas as salvaguarda sem desfalecimento. A sua filosofia é, como a de toda a escolástica, a filosofia do senso-comum, enunciada por Aristóteles e referendada por S. Tomás de Aquino [15] — uma filosofia gnoseologicamente identificada com o realismo ingénuo. A assimilação de um número maior ou menor de conhecimentos já consagrados pelo consenso geral ou, no mínimo, pelo juízo dominante, carece, por si só, de relevância epistémica ou sistémica, uma vez que a teoria e a óptica do saber filosófico-«científico», globalmente consideradas, ficam imóveis no seu ser tradicional.

6. O mesmo se passa, mais de cinquenta anos após, com António Cordeiro. Já foi este membro da Companhia de Jesus rotulado de cartesiano. Quem o escreveu ou não fez a sua leitura integral, ou estava mal informado do pensamento de Descartes.

O seu novo *Cursus Philosophicus Conimbricensis* reproduz, com aditamentos de bibliografia e revisões-actualizações factuais as regências de Cordeiro, no Colégio das Artes, no quadriénio de 1676--1680. Foi impresso em 1714, depois de árduas dificuldades censórias no interno da Companhia e dos consequentes ajustamentos redactoriais. Possuo o processo quase completo e integro-o no capítulo IV do meu livro *Portugal e a Cultura Europeia*, nesta data em fase adiantada de redacção.

Corriam então na Europa vendavais destruidores da fronteira epistemológica, legada pela Idade Média e veementemente acolhida

[15] S. Tomás de Aquino, *Commentarium in Aristotelis librum de anima*, Turim, 1925, liv. III, lectio 3, n.º 609.

pela escolástica do século XVII. Sopravam esses ventos, nesta segunda metade da época seiscentista, o cartesianismo, o galileismo o pré-newtonianismo e o boerhaverismo. Indo no mesmo sentido — mas afastando cada vez para mais longe a fronteira epistemológica da Meia Idade, tanto a nível cultural como a nível científico — citem-se ainda as observações, experimentações ou discussões, umas directas, outras discretas, de Marin Mersenne, Silvain Régis, Pierre Nicole, Antoine Arnauld, Bernard Fontenelle, Leibniz, Malebranche, Hobbes e Locke, no campo da filosofia «stricto sensu»[16]; e de Giovanni Alfonso Borelli, Robert Boyle, Christian Huygens, Fontenelle, Leibniz, Marin Mersenne, Van Helmont, Raffaelo Magiotii, Edme Mariotte, Boerhave, e tantos outros, na área das ciências físico-matemáticas e das ciências da natureza e da vida. Por cima de todos, pairou, nos fins do século XVII e limiar do século XVIII, a figura genial de Isaac Newton. No meio de tudo isto, sem preciência do newtonianismo, mas também sem identificações com o cartesianismo, encontra-se Pierre Gassendi e a sua escola, com os respectivos distanciamentos da peripatética escolástica no conjunto do seu saber.

Como se situou em face de tudo isto o P. António Cordeiro?

No âmbito da Lógica, mantém, como Soares Lusitano, o padrão conimbricense, sem vestígios de interesse pelas extensas e profundas rupturas de Descartes, Leibniz, Malebranche e Locke, bem como pelas querelas intrínsecas nestas escolas. No sector da química, julgo não exagerar dizendo que nada esqueceu dos antigos e nada aprendeu com os modernos. Nos circuitos da meteorologia, ficou-se pelos ensinamentos de Soares Lusitano, por sua vez já uma caixa de ressonância do ensinamento dos coimbrões. Quanto aos debates em torno do heliocentrismo, passou-se em claro, não tomando conhecimento das lucubrações de Copérnico, Galileu e Newton. Assentou a sua praça no geocentrismo anacrónico e nem sequer deu atenção à escrita de um confrade, Cristóvão Clávio, no seu *In Sphaeram Joannis de Sacro Bosco Commentarius*, não obstante este, na edição de 1607, discutir ainda mais longamente do que na de 1570 a doutrina do *De Revolutionibus Orbium Coelestium*.

Embora se distancie do seu confrade Nicolau Cabeu, quanto ao movimento do pulso, aceita, de acordo com a generalidade dos escolásticos, a existência de espíritos vitais e atribui-lhes a pulsação,

---

[16] Tomo a expressão no seu sentido pós-Kantiano.

calando ou ignorando as explicações da escola de Harvey e Boerhave, e até a de alguns cartesianos. Debruça-se sobre o problema do vácuo, em termos muito próximos dos de Soares, numa época em que o magistério peripatético-escolástico, na matéria, se encontrava já de todo ultrapassado. O mesmo se diga relativamente à explicação das marés [17], à leveza do ar e ao movimento dos astros.

Os seus progressos na área dos saberes físico-matemáticos e das ciências da vida constituem assimilações do que a escolástica europeia já tinha assumido nos seus livros — não assimilações (em qualquer escala que seja) do que as linhas Galileu-Newton, Descartes-Leibniz, Harvey--Boerhave tinham feito triunfar na Europa. Triunfar, esclareça-se, não só ao nível dos conteúdos gnósicos, mas (e talvez principalmente) ao nível epistémico e sistémico. A inclinação de Cordeiro para o atomismo cristão, essencialmente distinto do atomismo gassendiano — inclinação, por si mesma, um pouco acidente no «mare magnum» do jesuíta — não adianta nem atrasa pelo que respeita à matéria de fundo: a persistência da fronteira epistemológica legada pela Idade Média, enquanto baliza de outro saber e de outro método de saber, enquanto instrumento de modelação da mente lusitana, da sua linguagem e da sua óptica. A filosofia cordeiriana — uma filosofia do senso-comum, como a dos predecessores — desempenhou, assim, o papel de obstáculo epistemológico ao contacto dos portugueses com a cultura e a ciência extra-escolástica.

7. Foi manifesta a eficácia dos cursos filosófico-científicos, quer dos que saíram da pena de loiolitas, quer dos muitos que saíram das áreas dominicana, franciscana, agostiniana e, até, dos teatinos. Essa eficiência foi um estímulo principal à ensimesmação dos portugueses ilustrados, nos modelos epistémicos e sistémicos provindos da Idade Média. Tal realidade mede-se melhor, quando se repara que o viajado D. Francisco Manuel de Melo só fala de Descartes para dizer que andava com ele de candeias às avessas [18]. E António Vieira, não obstante as suas permanências na corte gauleza e nos Países-Baixos, nem sequer a ele se refere. O mesmo sucede com Soares Lusitano e António Cordeiro que, pelos resultados das minhas pesquisas, se verifica não lhe conhecerem a obra. Lusitano, ao citá-lo, apressa-se

[17] Não cita sequer o *Discorso del Flusso e Reflusso del Mare*, de Galileu, com doutrina bem diversa da sua.

[18] D. Francisco Manuel de Melo, *Hospital das Letras*, Lisboa, 1721, pp. 285 e 394.

em escrever: «Não deve invocar-se a opinião (do ex-aluno do Colégio de la Flèche), nem mesmo para refutar, já que é abertamente falsa e perigosa, sobretudo quando não existe motivo urgente a aduzir, salvo se pudermos concebê-la como se concebe qualquer quimera»[19].

Ao longo de êxitos e fracassos, os cientistas e filósofos do século XVII estiveram, numa luta de vida ou de morte, às mãos com a realidade. O seu esforço pela intelecção do real acabou por produzir uma mutação ou relucidificação da própria inteligência humana[20]. Ora foi esta mutação do intelecto em si mesmo[21], que tornou ensináveis, activa e passivamente, os novos conhecimentos. O ensinável do saber depende, em larga medida, dessa mutação do intelecto agente (o que ensina) e do intelecto paciente (o que aprende). É ela que torna acessíveis, para docentes e discentes, conhecimentos penosos de adquirir pelos próprios sábios.

Não se verificou no nosso País, como já até aqui se expôs, a mutação de inteligência ocorrida na Europa do século XVII, sob o impacto da revolução científica. E não se tendo verificado essa mutação no ou do intelecto, os novos conhecimentos não se tornaram activamente ensináveis, nem passivamente assimiláveis. A continuidade ou permanência do intelecto no estado preexistente constitui um obstáculo epistemológico ao interesse pelos e à assimilação dos novos saberes. A preservação desse estado da mente portuguesa foi o produto dos cursos filosófico-científicos seiscentistas e ainda, até, dos princípios

---

19 Francisco Soares, *Cursus Philosophicus*, t. 2.°, p. 327.

20 Não se implicam nesta viragem potencialidades ou fenomenocidades à escala da neurologia ou da fisiologia cerebrais. Tal matéria está ainda bastante verde. Para uma ideia do precário do saber nesta área, vejam-se R. Balbi, *Lungo Viaggio al Centro del Cervello*, Roma, 1982; L. Mecacci, *Identikit del Cervello*, Roma, 1982; Michael Corballis, *Human Laterality*, Londres, Academic Press, 1983; Sally Springer, *Left Brain, Right Brain*, San. Francisco, 1981; Julien Taynes, *The Bicameral Mind;* Ellen Perecman, *Cognitive Processing in the Right hemisphere*, New York, Academic Press, 1983.

21 Esta mutação intelectiva foi já entrevista por Galileu em várias páginas do *Dialogo sopra i due Maximi Sistemi del Mondo*, nas suas sucessivas edições, ao sublinhar persistentemente a necessidade de suprimir os preconceitos e hábitos mentais tradicionais, e ao procurar pôr no lugar deles novos hábitos ou permeabilidades mentais, com a respectiva nova aptidão de acesso à nova física e à nova astronomia. Nesse e noutros escritos, faz também uma denúncia aturada da filosofia do senso-comum. Têm o mesmo sentido certos passos de Espinoza no seu *Tractatus de intellectus emendatione et de via qua in veram rerum cognitionem dirigitur*, publicado pela primeira vez em 1672. A rectificação do intelecto percorre, segundo ele, três degraus para se tornar perfeita. Mas explicando a passagem do segundo grau ao terceiro, não explica a passagem do primeiro degrau ao segundo. É que o acesso a este pressupõe uma *conversio* prévia do espírito — a viragem que o torna «capax veritatis», isto é, do conhecimento activo da «vera rerum cognitio», tomada esta como o saber revolucionário. A conversão (= mudança intelectiva) precede, pois, a meditação; e é da meditação que ele se propõe discorrer, fazendo a «medicina mentis», sem a qual a conversão prévia fica aquém da intelecção espiritual, ou, por outras palavras, sem abertura para os novos saberes.

do século XVIII. Emergia dessa preservação o obstáculo epistemológico supremo à irmandade da cultura portuguesa com a cultura europeia.

O obstáculo epistemológico complementou, pois, durante quase dois séculos, o obstáculo político e o obstáculo eclesiástico, que, antes dele, estavam já em luta contra as novas fileiras cristãs, católicas ou não, e contra a ciência conotada com a «forma mentis» do que então, genericamente, se chamava heresia [22].

8. A fronteira epistemológica da Lusitânia sofreu abalos, que todavia a deixaram intacta, nos anos trinta do século XVIII, com as actividades da Academia Real da História Portuguesa, a publicação dos *Apontamentos para a Educação de um Menino Nobre*, de Martinho de Mendonça de Pina e Proença (1733), e, sobretudo, com a introdução da física newtoniana no colégio oratoriano das Necessidades (1737). Não assim nos anos quarenta. Nessa década, ficou quase em desmoronamento. A publicação da *Logica Racional e Analítica*, de Manuel de Azevedo Fortes (1744); a do *Teatro Crítico Universal... abreviado e traduzido*, do P. Benedito J. Feijóo (1746-1748); a do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Luís António Verney (1746); a da *Philosophia Aristotelica Restituta*, do P. João Baptista, oratoriano (1748); as polémicas que em torno destas obras se desencadearam; tudo isso abriu enormes brechas no obstáculo epistemológico, quase duas vezes secular, que frustrava a abertura do pensamento lusíada às lições da cultura e da ciência transpirenaicas. Em 1755, com a prevalência da explicação científico-newtoniana do Terramoto de 1 de Novembro, sobre a explicação teológica e a explicação peripatético-escolástica, ruiu fragorosamente a antiga fronteira epistemológica e o respectivo obstáculo na pátria portuguesa.

Este desmoronamento não foi posto em causa pela própria Inquisição ou, depois (1768), pela Real Mesa Censória. Teve decisivas confirmações na expulsão dos jesuítas e na secularização do ensino preparatório (1759). A reforma da Universidade (1772) foi a consagração da nova cultura europeia em Portugal. Nem com a Viradeira se voltou atrás.

---

[22] As evocações objectivas e as correspondentes interpretações em que a presente comunicação assenta, foram já apresentadas no princípio desta. Amplio-as, porém, e reperspectivo-as na refundição de meu livro *Portugal e a Cultura Europeia*.

Um intelectual português perante o amor e o casamento, nos finais do século XVIII

GRAÇA SILVA DIAS

1. Num trabalho apresentado há quatro anos — intitulado *Ruptura Cultural e Ruptura Política nas Origens do Liberalismo* — escrevemos, quase no remate: «Em José Anastácio da Cunha o espírito crítico, o espírito das Luzes, manifesta-se em dois planos. Um deles (aqui abordado) é no assumir de uma nova moral, meta atingida pela consciencialização de novas relações do homem com a natureza. Num outro plano, esse espírito projecta-se na adopção de métodos de ensino que, apelando para a participação e reflexão do aluno, põem em causa o princípio da autoridade». Alertava porém os ouvintes e/ou leitores que não nos achávamos ainda aptos a apresentar conclusões (definitivas entenda-se), porque nos encontrámos em trânsito. Em trânsito nos encontramos ainda, embora, perdoe-se-nos a ousadia, consideremos que desbravámos terreno e vencemos etapas.

Efectivamente, a transcrição integral do processo do poeta-matemático na Inquisição, assim como os dos seus companheiros de cárcere, Alexandre Vache e Miguel de Kinselack e também dos poetas Filinto Elíseo e Manuel Maria Barbosa du Bocage; as anotações copiosas a que obrigaram, baseadas em consultas em arquivos (nomeadamente no A.N.T.T. e no A.H.M) e alguns excursos monográficos sobre as análises: da biblioteca de José Anastácio, do lugar ocupado na sua rota intelectual por amigos de Valença, Coimbra e Lisboa e, finalmente, sobre a problemática do amor e do casamento, permitiram-nos a elaboração de um estudo de mais fôlego —

O Deísmo em Portugal nas suas Relações com o Pensamento de José Anastácio da Cunha.

Nesta comunicação, tentaremos uma síntese de um dos aspectos que nos parecem mais significativos (e que mais desenvolvimento mereceu no trabalho de análise a que nos referimos) e que incide precisamente sobre a *moral* — (uma nova moral em gestação) — e a *autoridade*, ambos estes domínios prerrogativas da Igreja.

2. A posição de José Anastácio da Cunha perante o amor e o casamento ultrapassa o âmbito de um subjectivismo, condicionado pelo seu temperamento e sensibilidade, ou mesmo pelo «habitat» castrense, para se inserir numa problemática mais vasta. Estamos perante aquilo que se designa, comodamente, por costumes do século ou libertinismo. A análise leva-nos, contudo, ainda mais longe, para além de designações que nada explicam. Quando D. Joana Isabel Forjaz, correspondente e amiga do poeta, deixa escapar aquela frase de perplexidade (e, talvez, de mágoa): «...um filósofo, um filósofo traça um casamento...?», enuncia explicitamente um dos postulados do catecismo «filosófico» da época, diga-se desde já, que tem como um dos aspectos mais marcantes, protagonizado pelos seus intelectuais de ponta, uma intuição penetrante do processo histórico, a tomada de consciência de grandes forças que agem, ou deviam agir, no destino das sociedades. Mas, como disse Marx, «os homens fazem a sua própria história, não como lhes agradaria fazê-la, mas nas circunstâncias com que deparam, dadas e transmitidas pelo passado». E, no Portugal de 1778, as circunstâncias tinham a marca de um passado de obscurantismo que (não em vão, contudo), os homens das Luzes se tinham esforçado por dissipar.

3. Aos 27 de Julho de 1778, em Coimbra, na casa do Oratório da Santa Inquisição, na audiência da manhã, o senhor inquisidor Manuel António Ribeiro mandou vir perante si ao réu José Anastácio da Cunha, preso desde o dia 1 de Julho do mesmo mês e ano, que prestou o juramento regulamentar sobre os Santos Evangelhos. Estava-se na terceira sessão de exame — *In Genere* —, em que se ultrapassa a fase do apuramento dos factos para se proceder a uma devassa o mais completa possível sobre as razões íntimas que levaram o réu a apartar-se (segundo os termos consagrados, «da nossa santa fé católica e lei evangélica»). Porque, diga-se aqui em guisa de parêntesis, o indivíduo incurso em culpas de libertinismo era, nesta época e lugar, o livre-

-pensador, ou melhor, o deísta, adepto de uma religião natural que repudiava a Revelação e a Tradição, preconizando a Tolerância e o Indiferentismo.

Todas as sessões desta e outras audiências muito interessam, pois são uma autêntica profissão de fé deísta, embora o réu recorra, para a formular, a um discurso do passado: «...esteve persuadido..., o que pensou..., ...no dito tempo dos seus erros...» —, discurso contra-pontado por «...quisera pôr termo aos seus erros,... presentemente crê em Jesus Cristo... «rejeitando inteiramente o assenso à dita lei [natural]».

Mas, para além deste jogo defensivo muito compreensível dada a desigualdade de trunfos — de um lado, o conhecimento completo de depoimentos, acusações, testemunhos escritos ou orais; do outro, o esgrimir no escuro, na ignorância das provas que contra ele se poderiam produzir —, está em causa, muito concretamente nesta audiência, um dos problemas-chave que inspiram um afrontamento de grande relevância entre o laicado e o mundo eclesial. É a questão do celibato.

O seguinte passo da referida sessão, dá-nos o ponto de partida para o equacionamento desta problemática que se projecta não só a nível nacional, como a nível europeu. Pergunta o inquisidor: «...esteve persuadido de que o estado do celibato, aconselhado por Cristo como estado mais perfeito, era reprovável e prejudicialíssimo aos Estados e se, ao mesmo tempo, esteve no sistema de que este estado era característico de um filósofo, não para viver na continência mas para gozar com a mais perfeita liberdade, sem os encargos do matrimónio, dos prazeres sensuais, não os tendo por ilícitos, nem pecaminosos, a que pessoas comunicou esta sua filosofia e se ainda agora está dela persuadido». Atendemos nos seguintes passos: «estado do celibato, aconselhado por Cristo como... mais perfeito»; «estado prejudicialíssimo aos Estados»; «estado... característico de um filósofo». São as premissas de um discurso do celibato que tem curso no século XVIII, conquanto venha detrás, bruxuleante embora, num balbuceio que contesta ou reforça asserções.

A resposta de José Anastácio da Cunha, em parte afirmativa (no que diz respeito a um passado que é tradução do seu eu íntimo), em parte repudiativa (no que concerne à sua posição de réu incurso em duras penalizações) é a seguinte: «Disse que era verdade que ele esteve por muitas vezes persuadido de que o estado do celibato era prejudicial aos Estados por lhe serem mais interessantes os matrimónios para a

propagação, mas que ignorava que o dito estado fosse aconselhado por Cristo, como mais perfeito, ainda que sabia que todas as pessoas pias o consideravam como tal. E que ele nunca fez sistema, nem sabe que o fosse, dos filósofos viverem no celibato; e que era verdade que ele também esteve persuadido que a fornicação simples era mais fraqueza do que pecado e que Deus a não castigaria como se dizia. Mas que de todos estes erros está arrependido e que não se lembra que os comunicasse» (fls. 107-107v do proc.).

4. O discurso do celibato, enunciado «pelo filósofo» da 2.ª metade do século XVIII, tem antecedentes medievais. Aponte-se, a título de exemplo, os «Irmãos e Irmãs do Livre Espírito» [1]. Não nos podemos porém deter neste ponto [2]. O que aqui interessa é um remontar da corrente, um pôr da questão em termos históricos, no pleno sentido da palavra.

O síndroma de Panurge — o «devo ou não casar» — vem a enlaçar-se com outro motivo recorrente — o complexo de Abelardo —, os quais atingem toda uma geração de homens do laicado que, repelindo embora o celibato de tónica eclesial, o reivindicam com direito à consagração a uma missão útil à cidade dos homens. José Anastácio — como aliás um outro seu ilustre contemporâneo, Francisco Manuel do Nascimento — é leitor de Rabelais, como o atesta a sua biblioteca, arrolada e apreendida pela Inquisição.

Ora, esta perplexidade perante o compromisso matrimonial insere-se num processo que, em Portugal, tem assomos e sintomas muito significativos. Referimo-nos, explicitamente, ao problema demográfico, já aflorado nos inícios do século XVII, por Manuel Severim de Faria, o erudito chantre da Sé de Évora, o qual, nas suas jornadas por terras do interior, observa e reflexiona sobre a realidade

---

[1] Os «Irmãos e Irmãs do Livre Espírito» são considerados por muitos teólogos como antepassados dos libertinos, pela sua interpretação pessoal e livre da célebre injunção de S. Paulo — «Caritatem habe et fac quod vis». Eles estavam na linha que ia entroncar na seita dos Adamistas, movimento do século II, e defendiam o regresso ao estado de inocência, tal como Adão o gozava quando da criação. E, embora os deístas e os naturalistas de Setecentos tenham uma atitude de dúvida quanto ao Paraíso terrestre e quanto ao Génesis (à letra das Escrituras, de uma maneira geral), não pode deixar de verificar-se que o regresso à inocência, ou seja, a negação da culpa para o homem que siga a natureza resulta de uma mesma posição. Consultar J. S. da Silva Dias, *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Coimbra, 1960.

[2] Ponto este, que nos mereceu uma análise, ao tratarmos do «libertinismo» anterior ao século XVIII, no trabalho que se intitula *O Pré-deísmo — Esboço de uma Interpretação*, publicado na revista *Cultura-História e Filosofia*, vol. II, Lisboa, INIC, 1983, pp. 441-494.

portuguesa[3]. Já no século XVIII, empenhados na matéria demográfica, por se verificar a agudização do problema da escassez de mão de obra, saem à estacada algumas figuras proeminentes, curiosamente diplomatas, alertados sem dúvida pela actualidade do problema fora das nossas fronteiras. Indiquem-se, só a título de amostragem, os nomes de Duarte Ribeiro de Macedo[4], D. Luís da Cunha[5] e Alexandre de Gusmão[6].

Os trabalhos de Quesnay, do princípio de Setecentos, estão decerto na base de um fisiocratismo que só nos finais do século se vem a impor. D. Luís da Cunha, homem de mentalidade europeia, vai mais longe do que Ribeiro de Macedo, que mal enuncia o perigo de um despovoamento. O nosso diplomata joanino alerta para os inconvenientes catastróficos que representa para o país a existência do aumento de «bocas que comem sem braços que trabalhem» — ou, por outras palavras, dos eclesiásticos, em especial os regulares, e chega até a declarar desassombradamente: «...de que pode servir ao Estado tantos bentos gordos, tantos bernardos ignorantes, tantos brunos mudos que estão nas suas abadias comendo e bebendo, senão de perturbar a sociedade pública...». O diplomata diz ainda que se apenas 1/3 de frades e freiras se casassem, Portugal, em pouco mais do que duas gerações, estaria com o dobro da população.

Mas, se na época joanina havia já irrupções de uma tomada de consciência anticongreganista, é durante o consulado pombalino que uma denúncia mais explícita, embora com soluções de continuidade na sua expressão, se manifesta. Um documento ilustrativo da ofensiva é o

---

[3] Nos três relatos que constituem as *Viagens em Portugal* (1640-1609-1625), constantemente se debruça sobre a imperiosidade de um desenvolvimento agronómico para o qual, como é óbvio, se necessita de mão de obra fixa. Nas *Notícias de Portugal* (discurso I, p. 2, Lisboa, 1655), lê-se: «...Pela qual razão fica claro que onde houver muita gente, haverá muita agricultura, muitas artes [actividades industriais, entenda-se] e muita mercancia e muitos soldados — que são as quatro cousas em que se funda e consiste a riqueza, o poder e felicidade de um reino».

[4] Foi nosso enviado às cortes de Paris, de Madrid e de Turim e fazia parte do Conselho de D. Afonso VI. No cabeçalho das suas *Obras Pollticas* (só saídas do prelo em 1817, mas cuja doutrina foi expendida em vida, nos círculos eruditos), põe o autor, a frase de Ganganeli: «Não somente se deve servir à religião, como também ao Estado, com *obras* muito mais que com orações». A epígrafe é emblemática quanto ao teor do livro.

[5] Protótipo do iluminista, não revolucionário, mas francamente progressista, enviado extraordinário a Londres e presente em todas as negociações importantes realizadas na Europa na primeira metade de Setecentos.

[6] Representante do nosso país em diversas cortes europeias, seguindo a mesma linha ideológico-política do anterior, como se pode verificar pela leitura da *Colecção de Vários Escritos Ineditos, Politicos e Litterarios* (editado no Porto em 1841). Sobre esta personalidade e a anteriormente citada, consultar José Eduardo Horta Correia, *Liberalismo e Catolicismo — O Problema Congreganista* (1820-1823), Coimbra, 1974 e, principalmente, José Sebastião da Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia (séc. XVI a XVIII)*, Coimbra, 1953.

Discurso sobre o estado em que hoje se achão as religioens no reino de Portual e do proveito ou prejuízo em que a sua economia interior pode causar à república, dirigido ao monarca reinante. Estamos perante uma questão política, já gizada em moldes programáticos, segundo um padrão que se inspira no demografismo colbertiano, que teve em Quesnay um teorizador, e que apresenta as bases de um fisiocratismo em lançamento no nosso país. Não vem também a despropósito lembrar que Sebastião José de Carvalho e Melo, na sua correspondência de Londres, quando embaixador — isto é, entre 1739-1743 —, insistia num plano de desenvolvimento económico, de que a política demográfica era tónica dominante.

Estamos pois em condições de compreender e aprender a posição ideológica de uma criatura de Pombal, como é José Anastácio da Cunha, criado e formado dentro destes parâmetros.

Trata-se agora de ver o outro lado da questão. Porque se o repúdio do celibato, enquanto prerrogativa eclesial, era reivindicado por uma corrente, por vezes subterrânea mas com as vindas à superfície que apontamos, o celibato dos «filósofos» ou livres-pensadores, através das obras de Voltaire, Montesquieu, Rousseau (Diderot será um caso à parte, a que já nos referiremos), através mesmo de um poeta que José Anastácio lê assiduamente e traduz, Alexandre Pope, integra-se num discurso plurifacetado de longo alcance.

Os homens das Luzes estão a subtrair à Igreja o seu último feudo: o de guia único dos costumes, da vida moral, da vida conjugal, nomeadamente. Admitem, sem dúvida, os filósofos que o matrimónio interessa à nação, no duplo aspecto de propagação da espécie e de contenção de paixões, mas o celibato laico é mais útil à «civitas» do que o celibato eclesiástico. Este é estéril, na medida em que não só priva a nação de um enriquecimento populacional, como não apresenta um desenvolvimento cultural que o justifique. Os «filósofos» têm, perante si, a disjuntiva «aut libri, aut liberi». Começa a esboçar-se uma concubinagem quase conjugal, que não afirma um celibato eterno (mito cristão) mas que aponta para a união natural.

Façamos o ponto. A polémica toca no próprio nó da relação de forças entre o campo político, o campo religioso e o campo intelectual — esse campo que, desde há dois séculos, se constrói à margem da Igreja.

5. Os homens das Luzes (e, em Portugal, eles só se exprimem, embora um tanto timidamente, na época de Pombal) são leitores deste

discurso do celibato, já esboçado entre nós, como vimos, mas que a entrada, mais ou menos clandestina, dos livros defesos fornecia as bases coerentes de uma nova ética. José Anastácio da Cunha, leitor dos deístas e filósofos, ingleses e franceses, com acesso à biblioteca bem fornecida de Diogo Ferrier, seu coronel na praça de Valença e íntimo amigo [7], é pessoa exemplar para ilustrar este discurso. Não se pense, simplisticamente, que o nosso poeta pensou e agiu dentro de uma fulanização. Ao reivindicar o celibato, fá-lo como «filósofo», como criatura de elite. O ónus que representa a manutenção de uma família iria prejudicar, segundo ele, o cumprimento de uma missão devida à sociedade. Implicaria, portanto, o não cumprimento do dever de uma acção pedagógica de que o homem das Luzes se julga investido.

Numa obra, datada de Paris, 1775, e entrada pouco depois em Portugal e logo condenada pela Inquisição — *Essai Philosophique sur le Monachisme (par Mr. L.)*, lê-se logo na 1.ª página: «Moine vient du grec *monos* qui signifie seul. Ainsi un moine est un être dévoué à vivre dans la solitude. Le monachisme est donc directement contraire à la société». Estas teorias não podiam deixar de alarmar os eclesiásticos que viam fugir-lhes um poder até aí próprio: o domínio sobre o elemento feminino, cuja direcção de consciência lhes estava até então confiada. Surge o novo celibatário, o Saint-Preux, que vai exercer o preceptorado intelectual e moral sobre as suas discípulas e correspondentes. Convém, por conseguinte, debruçarmo-nos sobre a acção exercida por José Anastácio junto de certas figuras femininas que povoam o seu universo afectivo.

6. Para uma correcta apreciação do posicionamento do deísta José Anastácio face à problemática amorosa, impõem-se uma referência a um dos seus autores-guias, Alexandre Pope. A insistência na fábula de Abelardo — que a Pope inspirou um dos seus mais célebres poemas — *Eloise to Abelard* — de que o vate português faz uma tradução, um tanto truncada mas fiel nas partes translatas, é, segundo seus próprios dizeres, texto apresentado, como base de prática da língua inglesa, a Maria Inácia Ferreira Souto, a discípula por antonomásia, filha do Intendente Geral de Polícia, Inácio Ferreira Souto, criatura de Pombal, ao tempo já falecido.

---

[7] A amizade está bem patente nas cartas apensas ao processo. Diogo Ferrier, sob o pseudónimo de Arthur Guilherme Costigan, escreveu umas interessantes, se bem que implacáveis, *Cartas de Portugal* — 1778-1779 (ou, no orginal inglês, *Sketches of Society and Manners in Portugal...*, 1787), Lisboa, Ática, s.d..

A insistência da fábula de Abelardo na mitologia erótica do século XVIII se tem por referente a figura do eunuco, não é apenas pela componente sexual ou por razões de exotismo (gosto comum às letras setecentistas) mas também por razões de filosofia política. Nas leituras ou nas recriações do século XVIII, a castração de Abelardo passa a segundo plano, ou desaparece até. Alexandre Pope, na sua *Eloise to Abelard*, abriu caminho a inúmeras traduções e adaptações, em que a figuração de destaque pertence a Heloísa: a vítima do obscurantismo monacal, situação de que o próprio Abelardo se torna cúmplice.

O nosso poeta, no mesmo passo das suas declarações no tribunal do Santo Ofício, indica outras obras que punha nas mãos da aluna: o *Belisaire* e os *Contos Morais* de Marmontel, e uns volumes [sic] de Voltaire, além de números do jornal britânico *Spectator* [8]. A tónica comum a obras aparentemente tão díspares parece-nos residir na apologia da lei natural, tanto mais que sabemos, pelas traduções que José Anastácio fez da dramaturgia voltaireana, que ele elegia textos como *Maomet* e *Alzire* — onde essa tónica sobressai.

Não está presente, nesta indicação produzida pelo réu perante os seus inquiridores, qualquer alusão à obra de Rousseau, mas a ligação Abelardo — Pope — Rousseau é por demais evidente para acreditarmos num lapso involuntário. Na *Nouvelle Heloise*, como no *Émile*, Abelardo é evocado explícita ou implicitamente. Saint-Preux condena o filósofo medievo mas, simbolicamente, inflige-se a si próprio uma castração, renunciando a Julie (castração essa que se integra numa dialéctica da salvação na qual, ao invés da narrativa medieva, a mulher assume o papel dominante), exactamente como na heroíde de Pope. O homem das Luzes, mesmo o libertino (e José Anastácio, no contexto nacional, merece este qualificativo), começa a fazer aquela dissociação (depois transportada para o quotidiano do homem burguês) entre mulher-esposa legítima, depositária dos valores domésticos, e mulher-amante, depositária ou receptadora dos valores eróticos [9].

7. Podemos agora, como num desbravar de terreno no sentido das ideias do século e num aflorar ocasional à posição de José Anastácio

---

[8] Fl. 109 do Processo.

[9] Sobre o problema do concubinato, impõe-se a leitura do livro de Jack Goody, *The Development of the Family and Marriage in Europe*, Cambridge University Press, 1983.

face a esta problemática, aproximarmo-nos mais de perto do texto amoroso subjacente à sua vida e à projecção dela — a sua obra.

Apresentemos as protagonistas da cena amorosa da vida do poeta: Margarida, de Ponte da Barca (ou Arcos de Valdevez) e D. Ana Bezerra Seixas — estas duas pertencentes à fase castrense do jovem tenente de artilharia; D. Joana Isabel, senhora que presidia a um salão literário, e a discípula já referida, Maria Inácia, ambas incluídas no âmbito cultural da vida lisboeta. Servindo-nos de uma tipologia amorosa já utilizada por historiadores das ideias, seríamos levados a colocar as figuras femininas marcantes na vida afectivo-sensual do poeta-matemático, nos seguintes grupos: a cortesã, a amante, a esposa. E, acrescentaremos nós, numa perspectiva pigmaliónica, o ser a formar, a discípula, aquela que chega à vida intelectual pelas mãos do seu mentor, é também de considerar.

Margarida, a companheira da vida quotidiana, partilhando os cuidados materiais e beneficiando do amor-paixão, seria simultaneamente a cortesã-amante. Mas também, na medida em que, para o filósofo das Luzes, a esposa é a eleita segundo as leis naturais, seria esposa «segundo a natureza». A Margarida poderiam aplicar-se as palavras de Jean-Jacques: «Quando ele [o filósofo] estabelece uma ligação num estrato inferior, não desce mas eleva a esposa». Contudo, José Anastácio também teria momentos em que lamentaria estar «reduzido a pensar sozinho», porque «não deixa de ser verdade que só um espírito cultivado torna agradável o convívio, e é uma triste coisa para um pai de família que aprecia o conchego do lar, ver-se forçado a refugiar-se em si próprio, não podendo ser compreendido por ninguém». A dedicação da companheira de Valença (bem patente nas cartas apensas ao processo [10]) seria (cremos) ensombrada pelas carências intelectuais. E, apesar do inegável carinho que consagrou à sua Marfida — «quem obsequiava a ela, lhe fazia também a ele o seu obséquio» — uma outra figura feminina, nessa mesma época, lhe solicitou, senão o amor, pelo menos uma admiração apaixonada. Referimo-nos a Ana Bezerra Seixas.

---

[10] A carta em que Margarida, alarmada, avisa o seu amigo de que há indícios fortes de querererem capturar, é uma peça exemplar de dedicação. Aqui, limitamo-nos só a transcrever a seguinte frase: «Crê, meu Jozé, que se eu souver alguma couza de maior, que ainda que a xuva munta seja, eu eide ser a mesma carta» (fl. 53). Resta acrescentar que ela estava na Ponte da Barca, neste Fevereiro de 1778, separada do homem amado que, professor em Coimbra, não podia exibir o seu concubinato.

8. Em breve apontamento, para compreensão da figura desta mulher, alguns dados biográficos se impõem. Ana ficou órfã de pai apenas com 8 anos (em 1758). Sua mãe contraiu segundas núpcias com um amigo da família, o desembargador Tomás Pinto Rubim e este tomou a peito casar a jovem enteada com seu próprio irmão, Sebastião, distinto oficial, cerca de 35 a 40 anos mais velho do que a noiva[11]. Nomeado governador da praça de Valença em 1764, presume-se que foi por essa data que contraiu casamento. O seu lar parece ter sido acolhedor para a oficialidade da praça[12], tanto mais que o seu cunhado, João Paulo, era um dos cadetes do regimento. É desta altura que data a amizade entre José Anastácio e João Paulo, cimentada depois pelo convívio íntimo em Coimbra, onde pertenceram ambos ao mesmo círculo de relações.

No processo de José Leandro Miliani da Cruz (um dos «libertinos» detidos pelo Santo Ofício), há um passo que aqui relembramos: «...destas traduções [de peças e versos de alguns livros franceses e ingleses], viu ele duas orações que continham algumas impiedades e se vulgarizaram na dita praça de Valença entre uma grande parte de oficiais do regimento e ele as viu na mão de *Dona Ana Bezerra*, mulher do governador, que então era da dita praça, Sebastião Pinto Rubim, *a defuntos*, a qual as deu a ele réu para ler...». Outro passo do processo fornece mais um elemento, senão determinante por si só, pelo menos de certa significação neste contexto. Ao ser interrogado pelos inquisidores sobre as suas possíveis faltas à missa dominical, (obrigatória para os militares católicos), José Anastácio admite-as, nos seguintes termos: «...que por algumas vezes sucedeu estar ausente da dita praça o sobredito Ferrier [brigadeiro] e, nesse tempo, sempre ele réu a [Ana] acompanhava à igreja, quando ia ouvir a mesma missa; e por isso, deixava nas ditas ocasiões de ouvir a do regimento»[13]. Uma consideração podemos fazer: a evidência de uma intimidade é manifesta porque, havendo oficiais de patente superior (capitão, sargento-mor, ou major, e coronel), o tenente José Anastácio era destacado para desempenhar a missão de acompanhante de Ana.

---

[11] Os elementos biográficos em que nos baseamos foram publicados, num estudo de história social, por Andrée Mansuy, *Une Voie de Connaissance pour l'Histoire de la Societé Portugaise au XVIIIe siècle*, in «Clio», vol. 1.º, 1979, pp. 21-65. A família Bezerra Seixas é aí estudada como protótipo de um estrato burguês ascensional. A aproximação afectiva Ana — José Anastácio é, porém, e apenas, fruto da nossa análise das peças do processo e das composições poéticas.

[12] Cfr. depoimentos dos declarantes, na Instrução prévia do Processo de José Anastácio.

[13] Vid. fl. 123 do Processo.

O que pressupõe, além da convivência íntima, a anuência da dita senhora.

Num estudo a vários títulos interessante, o Prof. Hernâni Cidade tece algumas considerações sobre as mulheres presentes na vida do poeta — amadas, admiradas ou inspiradoras — limitando, porém, o seu número a duas: Margarida e D. Joana Isabel Forjaz, relegando Maria Inácia para um plano secundário e omitindo o nome de Ana. Partindo da carta já citada e apensa ao processo, o historiador da literatura faz avultar um passo em que Joana se refere a uma doença que, segundo as palavras da própria, «pôs em perigo a minha vida» [14] e daí supor o professor que seria essa senhora a heroína do «drama em quatro actos» — *Presságio*, *Notícia Infausta*, *Lembranças de um trespasse* e *Epitáfio*. Nesta última composição, «o nome de *Ana* bem parece ser a abreviatura do da encantadora amiga lisboeta», diz Hernâni Cidade. Trata-se, parece-nos, de uma inadvertência do Mestre, ao compulsar o processo 8087 (da Inquisição de Coimbra). Não é preciso engendrarmos um diminutivo (*Ana* por *Joana*), nem atribuirmos a uma imaginação exaltada de poeta a sobreposição de imagens, ou seja, uma amiga doente por uma amiga morta. Por duas vezes o nome de Ana aparece nesse poema, veementemente invocado demais para ser só imaginado: «Oh! caríssima amiga, digna — e tanto! / De toda a glória deste nome santo! / Santa amizade! (Ai! golpe mal previsto, / Não merecido... Então como foi isto?...) / O agrado de anjo, discreção, bondade, / Que eram a alma, onde estão? — Na eternidade! / E me esconde esta avara sepultura / O corpo que era mais que formosura, / Sem insígnias, sem título, pisado... / Podre — em pó —, daquela alma separado! / O que foste e o que eu penso, diga-o este / grito, que eu só entendo: *Ana, morreste!* / Acabou-se Ai! descansa e estas aceita / Lágrimas de amizade mais perfeita; / E a que me há-de ocupar, dor de perder-te, / Inteiro e sempre, até que possa ir ver-te. / Um momento tens constante; / E a alma delida, que dos olhos mana, / No peito escreve: — *Jaz aqui Dona Ana*» [15].

Em fins de Janeiro de 1778, quando Miliani da Cruz depõe perante o Santo Ofício, refere, como dissemos, o falecimento do governador, Sebastião Pinto Rubim (que sabemos ter-se verificado a 4 de Agosto

---

[14] Carta apensa ao Processo (fls. 45-45v) e que é transcrita integralmente no livro da nossa autoria, *O Deísmo em Portugal. José Anastácio da Cunha*, de publicação iminente.

[15] Inserto por Hernani Cidade na p. 74 de *A Obra Poética do Dr. José Anastácio da Cunha*, Coimbra, 1930, sob o título *Um Epitáfio*, e que fazia parte dos manuscritos coligidos pelo companheiro de armas do poeta, João Baptista Vieira Godinho.

de 1776) e de sua mulher. Quanto tempo lhe sobreviveu esta não o sabemos, mas foi, como é evidente, o falecimento anterior a Janeiro de 1778.

Aponte-se ainda, na linha de um mesmo referente sentimental, a tradução do monólogo de *Alzire*, de Voltaire. Pensamos que o que levou José Anastácio a deter-se sobre este excerto da tragédia de Voltaire não é o conflito entre concepções religiosas e sentimentos amorosos. Trata-se antes de focar a situação da mulher presa a um compromisso matrimonial não livremente assumido, tendo sofrido, mesmo que brandamente, a coacção dos seus. Alzira é persuadida a aceitar um casamento não ditado pelo seu coração, pelo próprio pai e pelo pai do pretendente, em nome do interesse do clã. Lembre-se que Ana Bezerra Seixas é casada aos 15-16 anos com um homem quase 40 anos mais velho, por sua mãe (na falta do pai, já falecido) e pelo marido desta, irmão mais novo do futuro marido.

A similitude salta à vista — a transposição de casamento imposto a Alzira para casamento imposto a Ana. José Anastácio da Cunha, ao traduzir os versos: «...Deixa que esta alma que rasgar-se / está sentindo siga em paz o horrível / dever, ao qual os ceos me condenaram...»[16] pensaria não na mulher de Gusman, o governador do Peru, mas na mulher de Pinto Rubim, governador da praça de Valença. O monólogo de *Alzire*, grito de um amor impossível pelas barreiras de um matrimónio sentido como jugo (mas também como dever), deve ser lido a esta luz.

9. D. Joana Isabel Forjaz representa, quanto a nós, a *amitié amoureuse* da vida de José Anastácio. A carta que dirige ao poeta, na qual a exclamação — censura «Um filósofo... um filósofo traça um casamento? eis aqui a meu ver uma contradição da filosofia» coexiste na mesma carta, com uma quadra-mote «Porque razão não fizestes, / Justos céus / porque razão / Menos aspera a virtude / ou mais forte o coração», a que ela acrescenta, em guisa de comentário «Quem sabe defender tão bem os direitos da natureza, glozará muito bem este quarteto» e traduz uma amizade, se não indiscreta, pelo menos íntima, e um amor que não ousa dizer o seu nome. E também, convenhamos, um conhecimento muito lúcido da posição de um livre-pensador dos fins do século XVIII, em Portugal. Casada com o idoso Fernando

[16] O monólogo faz parte da 1.ª cena do 3.º acto. Ver Hernâni Cidade, *ob. cit.*, pp. 162-63.

Martins Freire de Andrade, mãe de três filhos, dirigindo um salão literário, Joana Isabel é uma figura interessante, na medida em que carteando-se e convivendo com o poeta-matemático, corresponde a essa necessidade de intercâmbio intelectual masculino / feminino que representaram em França, por exemplo, uma Mme du Châtelet, uma Mme d'Épinay, uma Sophie Voland («et j'en passe»), nas vidas dos «filósofos» [17].

Numa síntese, sempre passível de simplificações apressadas, poderíamos, pois, considerar na vida afectiva de José Anastácio da Cunha que ele necessitaria da paixão ardente, numa dimensão erótica plena, da sua companheira Margarida; mas não poderia prescindir da amizade terna e intelectualmente gratificante de uma mulher cultivada, Joana Isabel, sentindo contudo a necessidade de prestar culto a uma mulher-anjo, Ana, numa manifestação inequivocamente pre-romântica. Mas ele é também o burguês intelectualizado, simultaneamente aceite e rejeitado pela nova sociedade, o homem que já não se conforma com o estatuto de marginal; é o indivíduo privado de nascimento e fortuna que se converte de «lazarillo» em «enfant trouvé» (Pomba, por assim dizer, é o mago que transforma o tenente de artilharia em professor da Universidade). Mas a busca do nome, da identidade própria, se se adquire pelo talento e pelas relações, não prescinde de um passaporte: a aquisição de um novo poder, concedido pelo uso de um perceptorado, o poder de ser guia e orientador de outrem — jovem e, preferivelmente, mulher. Maria Inácia representa a esta luz, a vitória deste Pigmalião.

10. Para finalizar, só duas palavras. Para além da fulanização do tema aqui abordado, interessa vincar que o celibato do homem de letras e a dissociação amor / casamento são facetas de um problema mais vasto que punha em questão todo o relacionamento homem/ / mulher, na família ou à margem dela [18].

Dois autores muito marcaram a formação e informação de José Anastácio, neste particular, e ajudam a visualizar melhor a sua figura de

---

[17] Este intercâmbio, v. g. no que toca a Mme du Châtelet-Voltaire e Mme. D'Épinay--Grimm, é muito bem analisado no estudo de Elisabeth Badinter, *Emile, Emile — l'Ambition Féminine au XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1983.

[18] Vid. Eric Walter, *Le Complexe d'Abélard ou Le Célibat des Gens de Lettres*, in «Dix-huitième siècle», n.º 12, pp. 127-152 e também, para um «background» muito útil para uma perspectivação do problema, o trabalho de Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman— A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

intelectual celibatário típico dos finais de Setecentos, em Portugal: Pierre Bayle e François Rabelais. O primeiro não aparece na livraria do poeta mas este refere-se-lhe, com perfeito conhecimento de causa, numa das sessões do julgamento. Era pois seu leitor atento. Ora, ao longo do *Dictionnaire Historique et Critique*, Bayle apresenta simultaneamente argumentos contra o celibato dos padres e argumentos a favor do celibato dos homens de letras; e satiriza a instituição matrimonial, concedendo apenas à monogamia a categoria de mal menor. É um predecessor dos enciclopedistas, mas a sua posição extremista vem a chocar o próprio Diderot[19]. Bayle não partilha, pois, do feminismo (um tanto ambíguo, é certo) do Pope das heroídes ou do Rousseau da *Nouvelle Héloise*. Para estes, a mulher vítima transformava o seu sofrimento na sua vitória. Bayle, pelo contrário, escreve a história da «amorosa criatura» [sic] pela óptica masculina.

O outro nome a sublinhar, insistimos, (este com lugar destacado nas prateleiras da biblioteca de José Anastácio) é Rabelais. Julgamos extremamente provável que o nosso poeta se tenha detido, com especial interesse, no 3.º Livro do *Pantagruel*. Rabelais vinha ao encontro dos grandes temas do século XVIII: o princípio da autoridade; a (falsa) ciência; e, sobretudo, o problema do casamento. Por isso é autor de eleição para Voltaire, Montesquieu ou Bayle. A leitura rabelaiseana setecentista destaca, na 3.ª parte do *Pantagruel*, o personagem de Panurge, ou melhor, a questão de Panurge — «Devo ou não casar». Pode mesmo avançar-se que, através da cultura da segunda metade do século XVIII, a questão de Panurge emerge ou está em latência como estrutura recorrente, na literatura libertina como no texto filosófico. À genealogia do intelectual celibatário deve acrescentar-se, portanto, além de Abelardo e Sócrates, esta projecção do homem perplexo perante o compromisso que os laços conjugais implicam. O que tem a ver, evidentemente, com o facto de a mulher começar agora a ser pensada como *sujeito* de um discurso amoroso.

A outra faceta de que tentámos uma forçosamente breve reflexão, é a que pode designar-se, com propriedade, de luta pelo poder, isto é, pela conquista da hegemonia ideológica por parte da gente de letras que entende subtrair esse domínio à Igreja. A esta luz, deve ler-se a

[19] «Não penso que ele, Bayle, tenha algum dia dado grande valor à continência, ao pudor, à fidelidade conjugal e outras virtudes deste género» (art. *Pyrrhonienné*, «Oeuvres Complètes», t. XIV, p. 657). Note-se que já se está perante o Diderot defensor do populacionismo e bastante reticente sobre o celibato dos filósofos.

sessão do julgamento de 27 de Julho (que referimos atrás). «Os inquisidores apostólicos contra a herética pravidade» mostram-se perfeitamente cientes de que mais do que um erro de doutrina de um réu isolado face aos seus julgadores, estes são, conjuntamente com ele, protagonistas de um afrontamento histórico. A carta de D. Joana Isabel Forjaz alerta mais os juízes do que as impiedades de Diogo Ferrier e do que o próprio concubinato do poeta, porque mostra que a contaminação das ideias «perniciosas», apesar dos editais e das listas da Real Mesa Censória, tinha atingido os salões da alta roda lisboeta.

Estas notas sobre o tema do celibato conduziram para além (e para aquém, como decorre de uma síntese) do enunciado. O que está fundamentalmente em causa, neste momento — ano II da Viradeira —, entre a guarda avançada da nossa «inteligência» é uma tentativa de redistribuição de poderes. A polémica do celibato, do amor, do casamento insere-se numa luta mais ampla, que vem desde os alvores do Renascimento, e que se chama laicização da cultura. José Anastácio da Cunha pertence, por direito próprio, à geração da ruptura cultural, ruptura que precede sempre as grandes mutações de ordem social e política.

Gabinete de leitura em Portugal no séc. XIX (1815-1853)

ROSA ESTEVES

A) O GOSTO DE LER

As bibliotecas, tal como hoje as conhecemos, generalizam-se na Europa a partir da segunda metade do séc. XIX. Por mais de dois séculos, as livrarias, sempre mais numerosas e ricas, tinham servido grupos relativamente restritos. Foi, pois, no seguimento de campanhas persistentes, que a criação de Bibliotecas, gratuitas e abertas a todos, veio consagrar a leitura como um direito/necessidade dos povos.

Desde a Época das Luzes que vinha a ser declarada a urgência de propagar, através do livro e do jornal, um conhecimento em permanente renovação. Proclamava-se, insistente e unanimemente, a importância da leitura na formação do homem, isto é, daquele que pertencia à burguesia que então se afirmava, contra ventos e fortunas. As academias e sociedades de intelectuais, que se multiplicavam, possuíam bibliotecas consideráveis. Podiam, mesmo em Portugal, adquirir livros sem os embargos habituais, como foi o caso da nossa Academia das Ciências.

No séc. XVIII, a palavra escrita não fica, porém, encerrada nos reinos dos estudiosos. Pelo contrário, vemo-la aparecer entre as classes populares, transportada pelos papéis volantes e pelos folhetos vendidos de porta em porta. Encontram um acolhimento tal que não podem deixar de provocar as suspeitas do Poder, incapaz de controlar a produção selvagem destes escritos, uns inócuos, outros de perigosidade

vária. Em França, como no Portugal do Antigo Regime, chovem as medidas de vigilante repressão, que se revelam pouco eficazes [1].

Nos centros urbanos para onde converge e se aglomera a mão-de-obra barata saída dos campos, surge uma forma nova de negociar em Literatura: o aluguer de livros e jornais, que se podiam levar para casa ou ler em salas destinadas a esse fim, pelos proprietários desses estabelecimentos. Eram os Gabinetes de Leitura, chamados Circulating Libraries no reino Unido, seu país de origem. Constituem um novo e rendoso ramo de actividade para livreiros já instalados, mas são também um meio de subsistência para gente de parcos recursos. Em certos meios, e para algumas mulheres, terão sido uma forma legítima e aceite de granjear uma certa independência económica. Em França, que segue o exemplo inglês, o empréstimo remunerado de obras literárias e periódicos assume vastas proporções e aspectos específicos, nos anos que se seguem a 1789.

O recurso ao aluguer de livros, atingindo níveis que se reflectiram na indústria livreira, correspondia, afinal, a um certo modo de ver/conhecer/fruir, até então vedado à maioria das populações. Ao desinteresse pela leitura, dado como normal, desejável e socialmente saudável, sucede a fome de ler. A ávida procura de obras de ficção/evasão, que predominam nos Gabinetes Europeus aparece como uma estranha, silenciosa revolução. E não será possível evitar as suas nefastas consequências.

Em Portugal poderíamos dizer que a história dos Gabinetes de Leitura percorre caminhos semelhantes: o aluguer de livros generaliza-se a partir da década de 30. Corresponde, aqui, à aquisição do hábito de ler, num país que luta contra o analfabetismo quase total, agravado por obscura ignorância. Sempre em centros urbanos surgem comerciantes a abrir secções de livros para alugar. Coexistem com livrarias já antigas, e em geral prósperas, ou integram-se em lojas que vendem mercadoria vária [2].

---

[1] Sobre a situação de condicionalismos que impendiam sobre este tipo de Literatura, são conhecidas as obras de Geneviève Bollème e de Robert Mandrou, além da de Charles Nisard (1864), que relatou, na sua *Histoire des Livres Populaires de la Littérature du Colportage*, uma experiência específica e vivida. Cfr. *Histoire des Livres Populaires de la Littérature du Colportage depuis le XVe Siècle jusqu'à l'Établissement de la Commission d'Examen des Livres du Colportage*, Paris, s.d..

[2] No primeiro caso podemos considerar o Gabinete de Leitura das irmãs Férin, de que a seguir nos ocuparemos. Como exemplo de acumulação de variados comércios, vulgar no séc. XIX, temos, em Évora, em 1848, a Loja de Livros e Gabinete de Leitura de V. J. da Gama, que vendia objectos de interesse cultural, como um «microscópio solar e um daguerreotipo»....

No fundamental, os Gabinetes de Lisboa não diferiam dos seus modelos estrangeiros a não ser em dois aspectos, que consideramos relevantes: eram tidos como inócuos, do ponto de vista moral e político; não dispunham, tanto quanto pudemos averiguar, de salões para leitura [3].

Os Gabinetes de Leitura, de um modo geral, tiveram vida intensa mas breve. Em França, a publicação, a partir de 1836, de jornais que se vendiam a baixo preço e incluíam romances em folhetim vibrou-lhes o primeiro golpe. A produção de livros baratos, a introdução da escolaridade obrigatória, e, enfim, a abertura de Bibliotecas Públicas provocam a sua inevitável decadência. Acabaram por se extinguir, por inúteis e obsoletos, nos primeiros anos do séc. XX [4]. No nosso país mantiveram-se por mais de cem anos. O primeiro de que temos notícia pertenceu a Pedro Bonnardel. Aparece em pleno funcionamento, em Lisboa, em 1814/15. O último, ou um dos últimos, estava adstrito à Livraria Universal, também em Lisboa. Em 1916, o proprietário, Armando Joaquim Álvares, publica ainda o seu catálogo.

---

[3] Os Gabinetes de Leitura de Lisboa terão permanecido alheios às discussões políticas e literárias que animavam alguns cafés, uns (poucos) salões burgueses e aristocráticos, e as associações culturais que se iam fundando. Os escritores das tipografias, frequentadas por intelectuais e jornalistas, ficaram na memória dos contemporâneos como centro de fecundo labor. Cfr. Maria de Lurdes Lima dos Santos, *Sobre os intelectuais portugueses no séc. XIX (do Vintismo à Regeneração)*, in *Análise Social*, V. XV (57), 1979 — 1.°, pp. 69-115. Aí se refere a descrição dos escritórios de tipografias e de jornais que Júlio Machado nos dá, em *Trechos de Folhetim*, pp. 36-38, Lisboa, s.d.. É mais um testemunho, entre outros, a acentuar a falta de condições propícias ao desenvolvimento cultural dos portugueses. De qualquer modo, os «regulamentos» e «condições de assinatura» que constam dos catálogos dos Gabinetes lisboetas apontam, sem excepção, para a leitura domiciliária.

[4] Em Portugal, no séc. XX, o aluguer de livros, como actividade suplementar de pequenas tabacarias, existia ainda na década de 40. Em França terá sobrevivido nos primeiros anos do nosso século. Em *Les Mots*, Gallimard, Paris, 1964, p. 31, Jean-Paul Sartre evoca os livros que sua avó obtinha num gabinete parisiense. Segundo o avô seriam obras que «faisaient l'object d'un culte mineur, exclusivement féminin»...). Também de Inglaterra nos vem a descrição de George Orwell, em *Keep the Aspidistra Flying*, romance publicado em 1936. O protagonista vê-se obrigado a um mísero emprego numa «two-penny no-deposit library», o último avatar das «circulating-libraries». Degradadas, sobrevivem à custa de um público quase exclusivamente feminino, pertencente às «classes baixas», e que prefere romances do baixo nível

B) OS PRIMEIROS GABINETES DE LEITURA EM LISBOA; DA CASA BONNARDEL AO «CABINET DE LECTURE DE LA LIBRAIRE BELGE ET FRANÇAISE»

A Casa Bonnardel

Em 1814 estamos no rescaldo da guerra com a França. O país afunda-se em grave crise económica e política, que afecta não só as classes populares mas também uma certa burguesia que conhecera notável prosperidade nos finais do séc. XVIII.

Vive-se num clima pouco propício à tolerância e a vigilância sobre a Imprensa redobra de severidade [5]. As obras perigosas vêm de fora, como se sabe. O Conselho de Regência, porém, como já acontecera na época de Pombal, ou no tempo de Pina Manique, é obrigado a aceitar a inevitabilidade de uma (estreita) abertura à Europa, agora irremediavelmente revolucionada pelos exércitos e pela vontade de Napoleão. Assim, permitem-se os livros necessários, nos domínios da ciência e da técnica; acolhem-se as obras que vêm reforçar a luta contra as ideias Jacobinas, desde há muito espalhadas entre nós; proibir-se-ão, depois do Congresso de Viena, os livros ideologicamente perigosos para os Antigos Regimes, que a custo tentam recompor-se.

A censura não é novidade em Portugal. Durou e durará ainda, antes e depois da vitória das forças liberais. Apesar dela, e contra ela, os livreiros e editores, muitos deles estrangeiros radicados no nosso país, porfiaram no nosso negócio, por certo rendoso [6]. Somente, conhecendo os riscos em que incorrem, preenchem os seus catálogos com títulos que ressumam erudição e conformidade com as normas vigentes [7]. Os preços são relativamente elevados. Compensam, pois, e

---

[5] Cfr. *Dicionário de História de Portugal*, art. 'Imprensa', p. 251. A situação aí descrita, através do testemunho de José Liberato Freire de Carvalho, deve ter-se alargado ao mundo do livro em geral, uma vez alinhada a pressão decorrente da presença das tropas francesas entre nós: ...«decretos sobre decretos, e ordens sobre ordens, deram logo cabo de todos os escritos;...».

[6] Cfr. Angela Maria de M. Barcelos de Gama, *Livreiros Editores e Impressores em Lisboa no séc. XVIII*, (Tese dactilografada), Coimbra, 1966.

[7] Cfr. *ob. cit.* e Georges Bonnant *Les Libraires du Portugal au (sic) XVIIIè siècle vus à travers leurs Relations d'Affaires avec les Fournisseurs de Genève, Lausanne et Neuchâtel* in *Arq. Bibliografia Portuguesa* Ano VI, Jul.-Dez., 1960, 23-24, pp. 195-200.

São conhecidos os estratagemas que permitiam aos livreiros importadores iludir as vigilâncias exercidas... sem contar com as obras traduzidas nas bagagens de viajantes estrangeiros e nacionais. Carl Israel Ruders refere o gabinete de Leitura do Livreiro Meaussé, que, instalado em Lisboa, só podia alugar livros a estrangeiros. Por intermédio destes as senhoras da capital obtinham as obras que lhes interessavam, segundo o testemunho do pastor sueco. Cfr. *Viagem em Portugal*, 1798-1802, Lisboa, 1981, Carta XXIV, de 24 de Outubro de 1801, p. 225.

também garantem, uma difusão restrita. É neste contexto, culturalmente erudito e acanhado, que nos aparece em Lisboa um livreiro contemporâneo dos Borel e dos Reycend. Propõe a um público 'outro' uma leitura, também ela 'outra', na segunda década de oitocentos. Pedro Bonnardel, instalado «em frente ao correio Geral», aluga livros, pela soma de 300 reis mensais [8]. Oferece, assim, a sua posse efémera àqueles que não os poderiam comprar. Divulga entre os leitores, que se vinham contentando com papéis volantes, obras «de instrução e recreio»... quase todas de origem francesa.

Nos primeiros catálogos de Pedro Bonnardel destacam-se alguns títulos que pressupõem ataques contra a França da Revolução e contra Napoleão, visto como seu herdeiro e continuador. Ter-se-á devido a esse facto a obtenção da Licença da Mesa de Desembargo do Paço, que figura nas listas de 1815 e 1816? [9].

O livreiro Bonnardel parece ter sabido aproveitar tolerâncias inevitáveis, momentâneas no após guerra... Usou, como veremos, das liberdades vintistas. E sobreviveu à repressão que se lhe seguiu. Com efeito, em 1840, possui o maior Gabinete de Leitura da capital. Em suma, deve ter mantido a sua actividade durante mais de trinta anos, sem prejuízo de eventuais interrupções, em épocas particularmente agitadas das lutas que haviam de terminar em 1834.

Pudemos localizar seis catálogos publicados por Pedro Bonnardel. Referem-se, respectivamente, aos anos de 1814-15, 1821, 1823, 1836 e o período que vai de 1840 a 1847-48.

A primeira lista oferece 176 títulos; no último (?) catálogo, com vários suplementos, anuncia-se a existência de 16 000 volumes.

Uma leitura rápida destas brochuras confirma a persistência e a habilidade com que Pedro Bonnardel se adaptou às reviravoltas políticas que se iam sucedendo. Os catálogos dos anos 14 a 16, impressos sem grandes cuidados, assemelham-se quantitativa e qualitativamente. Anunciam «Livros portugueses», ou seja, obras vindas de França, de Inglaterra e da Alemanha, mas cujos títulos, pelo menos, são traduzidos em português.

---

[8] Era uma importância aceitável para a época. Permitia, sem dúvida, a leitura regular, impossível para muitos, se tivessem de recorrer à compra de livros.

[9] A data de 1814, que se lia na 1.ª página do primeiro catálogo, está emendada para 1815, o que corresponde ao ano de edição das últimas obras nele mencionadas: *A caixinha, conto moral de Marmontel*, 1815, e *Memórias Históricas sobre Napoleão Bonaparte, juízo que se deve fazer pelas suas próprias palavras e obras*, 1815. Erro de imprensa ou indício de que P. Bonnardel já antes se dedicava a alugar livros? Muitos dos títulos que menciona correspondem, de facto, a obras editadas em meados do séc. XVIII.

O catálogo publicado em 1821 reserva-nos algumas surpresas: é totalmente redigido em Francês, incluindo as «conditions d'abonnement» e as folhas a preencher por cada «assinante». O suplemento inclui uma lista de obras redigidas em inglês. São, ao todo, 86 páginas com mais de 1 000 títulos. No fim pode ler-se: «Lisbonne, L'imprimerie de Rolland, 1821», (na parte inglesa vê-se: «Lisbon printed by Rolland, 1821»). Não foram necessárias licenças de impressão, como é óbvio. A página de rosto fala por si:

CATALOGUE

des livres d'histoire, voyages, théâtre,
et d'une grande collection de

ROMANS

que Pierre Bonnardel tient dans son

CABINET DE LECTURE

en face de la Poste Générale N.10,
premier étage, à Lisbonne.

Como se vê, é o triunfo do romance — do romance dito popular, mas não só, entre os clientes da casa Bonnardel, agora transmudada em «Cabinet de Lecture». Em pleno vintismo estamos perante a transformação da «francesia», que reinara entre a nossa nobreza do séc. XVIII, no «francesismo», que começa a estender-se entre as camadas burguesas. A partir de 1834, a sua difusão, progressiva e avassaladora, virá a redundar num cosmopolismo de pacotilha, assustando com razão, os mais avisados [10].

Do catálogo Bonnardel publicado em 1823, apenas encontrámos um suplemento com cerca de 600 títulos. É quanto basta para afirmar que os ventos mudaram. Os livros anunciados são, de novo,

[10] Com efeito, regressados do exílio, alguns portugueses mais lúcidos hão-de verificar, com escândalo, uma generalizada reverência, acéfala e ridícula, por tudo o que traz a etiqueta «vindo de Paris». Em breve estalarão elucidativas polémicas, sendo uma, em 1836, provocada pela companhia francesa de teatro, que desde o ano anterior se encontrava na casa da Rua dos Condes. Nela intervêm os jornais *O Nacional*, *A Revista* e o redactor de *L'Abeille*, lídima representante da nova vaga de 'francesismo'. Noutro local nos ocuparemos do papel desempenhado por *L'Abeille*, e periódicos congéneres, na divulgação e na utilização do fascínio que a França exercia sobre os portugueses.

«portugueses». E lá figura a licença da Real Comissão de Censura. O livreiro e o impressor reaportuguesaram os seus nomes[11]. Pela primeira vez, Pedro Bonnardel informa que vende e compra livros, que poderão ser usados, como moeda de troca, para aluguer de outros[12]. Anuncia-se um catálogo para 1824, que não localizámos.

De 1823 a 1835 ignoramos em que condições viveu o Gabinete Bonnardel. O suplemento que temos para a década de 30 indica apenas 133 títulos. Serve, desde logo, para confirmar o empenho com que, de novo, tentávamos acertar o passo pelo da França[13]. As obras mencionadas — predomina o romance — são escritas ou traduzidas em francês... Os autores portugueses ocupam um lugar mais que modesto.

Os catálogos que abrangem o período de 1840 a 1847/48 constituem uma série completa. São os mais elaborados e apresentam sensíveis melhorias a comprovar os progressos da tipografia em Portugal. No que respeita ao conteúdo, apesar de algumas diferenças que supomos significativas, assemelham-se aos dos concorrentes que vão aparecendo[14]. Predominam as obras estrangeiras, agora editadas em português. O melhor lugar é ocupado pelos livros que nos chegam via Paris.... Da invasão de traduções, «imitações» e versões mais ou menos livres dos 'grandes', 'médios', 'pequenos'... e 'ínfimos' autores, que escrevem em francês (ou em inglês), poderá inferir-se que, em suma, um maior número de portugueses tinha aprendido a ler, embora em livros que não eram feitos por nós nem para nós[15].

---

[11] Era uma atitude natural: ambos eram portugueses de nascimento ou membros de famílias aqui radicadas. A família Bonnardel já estava estabelecida em Lisboa em 1761. João Francisco Rolland veio para Portugal por volta de 1770. Fundou a Tipografia Rollandiana que continuou nas mãos dos seus descendentes. Cfr. Ângela Maria do B. M. da Gama, *ob. cit.*, p. 20 e pp. 178-179.

[12] Ocasião para muito boa gente se desfazer de obras incómodas? Só um estudo comparativo de todos os catálogos de P. Bonnardel nos permitirá uma resposta segura.

[13] Em 1836 aparece em Lisboa o Jornal *L'Abeille* que já referimos. Era redigido em francês e dirigido por Francisco Ladislau Álvares de Andrade. (Cfr. nota 20). Não será o primeiro nem o último do género.

[14] Em 1839 funda-se um outro Gabinete de Leitura. Era dirigido por Mademoiselle Férin. Outros vão surgindo. Citaremos, por exemplo, os dos livreiros Arsejas e Bordalo e os das livrarias Portugália e Bibliothèque Française. Na segunda metade do século ecntrá-los-emos no Porto e em cidades de província.

[15] Se outros testemunhos não tivéssemos, é nestes catálogos que encontramos a confirmação, quase dramática na sua ingenuidade, dos protestos que um Eça de Queiroz nos deixou sobre a nossa subserviência perante uma certa França, mais mitificada que real. A título de curiosidade indicaremos que o famigerado *Simão de Nantua*, referido em *O Francesismo*, (*Cartas e Outros Escritos*, p. 324, Livros do Brasil, s.d.) teve a sua primeira versão em português em 1830. Foi editado em Londres, sendo o autor dessa libérrima adaptação do livro de Laurent Jussieu, o já citado Francisco Álvares de Andrade, que lhe deu o título de *História de José de Faro*. É nossa intenção analisar, oportunamente, esta curiosa obra.

Antes de tentarmos esboçar um breve quadro das leituras dos que não podiam comprar livros — e talvez também das leituras dos que preferiam adquirir obras mais sérias, recorrendo ao aluguer da literatura que não queriam, ou não deviam, conservar em suas casas — vejamos como se organizou e funcionou a 'biblioteca' Bonnardel, cujo exemplo foi seguido pela generalidade dos Gabinetes Lisboetas[16]. Os volumes parecem ter sido, inicialmente, numerados e arrumados por ordem de chegada. Assim se explica a mistura dos títulos mais variados, que, já mais tarde, aparecerão ordenados por ordem alfabética. Estes figuram, invariavelmente em primeiro lugar, mesmo que a obra seja identificada — ou identificável — pelo nome do autor. Com efeito, no mundo dos livros de aluguer o título é soberano. O seu poder de forma mágica, a abrir as cavernas fabulosas do imaginário, já então era reconhecido, e utilizado, por todos os livreiros alugadores, junto dos consumidores dessa literatura de ficção/compensação, como lhe chamou Claude Pichois[17]. A partir dos anos 40, quando o público aumenta e manifesta as suas preferências, encontraremos folhas anexas aos catálogos, em que as obras reaparecem, agrupadas sob o nome de autor. Ainda assim, a percentagem de obras «anónimas» ultrapassa em efeito, no caso Bonnardel, os 70%. Sabe-se, pois, pela prática, o importante papel desempenhado pelo título «na produção do interesse romanesco»[18]. E mais. Em certos casos o 'escrevente' é identificado, e implicitamente recomendado, enquanto autor de obras já muito popularizadas entre os leitores[19].

---

[16] Transcreveremos aqui o regulamento da Casa Bonnardel para os anos 40: «Condições de Assinatura: Pagar-se-ão 300 reis adiantados todos os meses, ou 800 reis por três meses, ou 1:440 reis de penhor: só se permite levar por cada vez quatro livros, e lidos estes se trocarão por outros tantos. Perdendo-se, ou estragando-se qualquer obra, os Senhores Assinantes satisfarão o seu valor e bem como deverão pagar a assinatura de todo o tempo que tiverem os livros em seu poder por esquecimento, ou outro motivo. Quem quiser assinar ao volume, lhe custará de aluguer de cada livro 40 reis podendo o ter 8 dias, mas depositarão o valor do livro ou da obra. Aos Domingos e Dias Santos de guarda está o gabinete aberto desde as 11 até às três da tarde. As novelas novas logo que saírem se darão aos Assinantes. Na mesma casa se compram, vendem e trocam livros. Os assinantes têm um catálogo grátis. Os livros devem vir embrulhados».

[17] Para um estudo sobre as «motivações latentes» da leitura entre o nosso público oitocentista é a nossa intenção analisar os títulos de obras não identificadas que constam dos catálogos que localizámos. Ver, sobre este assunto, Nicole Robine, *art. cit.*, pp. 225-226 e pp. 241 e ss. Ver também Claude Pichois, *Pour une Sociologie des Faits Littéraires. Les Cabinets de Lecture à Paris durant la Première Moitié du XIX siècle*, in *Annales*, E.S.C., Juillet-Septembre, 1959, pp. 521-534, esp. p. 523.

[18] Claude Pichois, *ibidem*.

[19] A titulogia romanesca tem vindo a ser seriamente estudada, o que demonstra o reconhecimento, pela crítica, do valor do título, empiricamente conhecido, e utilizado por escritores, editores e livreiros desde há séculos.

Estava-se bem longe ainda da emancipação, que era e é ainda, no domínio da literatura dita de massas, apenas o suporte da intriga. Com efeito, vale a pena notar que, nas folhas nominativas que referimos, se acrescenta, ao nome do autor ou autora, uma curta frase que esclarece o assinante sobre as qualidades daquele, mas também, e sobretudo, sobre o teor geral da sua obra. Para além do reforço do «poder do título», vemos também, aqui, a expressão do conceito oitocentista de Literatura, e das funções que lhe eram cometidas. Será, enfim, no caso de Pedro Bonnardel, a prática de uma honestidade moral e comercial que lhe terá granjeado a confiança de certo tipo de público [20]. Para a prosperidade de que, ainda em 1847/8, parece gozar, terá contribuído o facto de se saber que em sua casa não se alugava gato por lebre... Assim, os leitores são informados de que as obras de Mme. de Genlis são «instrutivas» e que as de Mme. Cottin se destinam «a meninas», enquanto que as novelas de Frederico Soulié são «para homens». Os romances de D'Arlincourt são «sublimes»; as novelas de Ana Radcliffe são «fúnebres» e falam de «prisões» e «fantasmas»; as obras de Walter Scott e de «Cooper o americano» (sic) são «sérias». Por seu lado, Eugénio Sue, Mme. de Staël e George Sand caracterizam-se pelo seu «talento raro» [21].

O «*Cabinet de Lecture de la Libraire Belge et Française*»

O «Cabinet de Lecture de la Libraire Belge et Française» terá tido a sua origem, em 1839, na Rua Nova do Carmo, n.º 42. Talvez o segundo a fundar-se em Lisboa, foi dirigido por Mademoiselle Férin. O preço de assinatura mensal, superior ao da de Pedro Bonnardel, era de 480 reis. E também ali se podiam assinar jornais, como *Le Franco-Portugais* [22].

A vida deste Gabinete parece ter sido menos acidentada que a do estabelecimento da Calçada do Combro. Tudo indica que se manteve na posse da família Férin, embora tenha mudado de local e de nome.

---

[20] Nos catálogos de Pedro Bonnardel esta prática, usual, aparece como norma quase permanente. É o que se verifica com Ducray-Duminil, autor muito apreciado de «Novelas cuja leitura a Mãe pode permitir a suas filhas». Os seus clientes manter-se-ão fiéis a Duminil ao longo dos anos.

[21] Estas indicações constam dos catálogos Bonnardel publicados entre 1840 e 1848.

[22] O periódico *Le Franco-Portugais*, durará escassos meses. No cabeçalho pode ler-se: «On s'abonne à Lisbonne au Cabinet de Lecture de Mademoiselle Férin (sic), Rua Nova do Carmo n.º 49».

Funcionou, pelo menos, até 1853, data do último (?) catálogo que encontrámos.

Vejamos qual foi o itinerário que este novo Gabinete foi seguindo. Em 1839 publica-se um «Catalogue des Livres du Cabinet de Lecture», sito na rua Nova do Carmo, 42. Era composto pela Tipografia Carvalhense. No exemplar que analisámos, o endereço referido está coberto por uma tira de papel que menciona outra morada: Rua Nova de Almada, n.º 77-78, ao Pote das Almas, que aparece nos suplementos que lhe são anexos, publicados nesse ano e em 1840. Logo abaixo das «Conditions d'Abonnement», um carimbo circular indica o nome da proprietária: Mademoiselle Férin. Em 1841 é editado um outro suplemento, que completa as listas precedentes. As obras vêm numeradas de 1 a 1099.

Os catálogos são inteiramente redigidos em francês. As condições de assinatura são as mesmas. Apenas o preço sobe, a partir de Julho de 1840, para 600 reis mensais. Esta primeira fase do Gabinete Férin terá, pois, durado um ou dois anos[23]. Predomina a literatura de ficção em francês, a que será acrescentada uma curta lista de obras em Inglês. Como no Gabinete Bonnardel, rareiam os nomes portugueses. A escolha dos livros e a organização dos catálogos parecem, contudo, apontar para critérios algo diferentes dos de Pedro Bonnardel.

A morada corrigida, que acima referimos, corresponde à da do edifício em que ainda hoje se encontra a livraria A. Férin, em Lisboa. A mudança ter-se-á efectuado na sequência do casamento, em 1837, de Maria Teresa Férin com Pedro Francisco Langlet, seu fundador e proprietário em 1840?[24].

Em 1845, ano a que corresponde uma «Suite et Supplément au Catalogue du Cabinet de Lecture», que a seguir encontrámos, o endereço mantém-se. A numeração dos volumes — de 1156 a 1288 — no seguimento quase imediato dos quatro primeiros catálogos, leva-nos a supor uma certa continuidade na orientação dada ao Gabinete.

---

[23] Cfr. Jorge Peixoto, *Para a Sociologia do Fenómeno Literário. Gabinetes de Leitura em Portugal nos Começos do séc. XIX*, in *O Comércio do Porto*, Supl. Cultura e Arte, ano 16, n.º 2-A, p. 24 Out. 1969. Num breve artigo o autor evoca a fundação e a primeira fase da existência do Gabinete Férin, de que descreve o catálogo e os suplementos publicados em 1839.

[24] No que se refere a este Gabinete, recorremos à Exm.ª Sr.ª D. Maria Isabel Dias Pinheiro, actual proprietária da livraria A. Férin,. em Lisboa. Aqui fica a expressão do nosso reconhecimento pela sua gentileza e pelas indicações que fez o obséquio de nos facultar.

Em 1848, três anos mais tarde, parece ter-se verificado uma mudança notável. Com efeito, um novo catálogo, muito completo e bem apresentado, anuncia 1468 títulos. O local é o mesmo, mas o estabelecimento chama-se, agora «Cabinet de Lecture de la Libraire Belge et Française» [25]. Ocupa parte das casas que, onze anos mais tarde, hão-de pertencer à Libraire Franco-Belge, «de Mmes. Férin», que ocupa os n.os 70 a 74 e 77 a 79, da rua em questão [26].

Se, já em 1839, a fundação do Gabinete Férin se não deveu a prementes necessidades económicas, estamos em crer, perante estes dados, que para além de conveniências de carácter comercial possíveis, a presença das senhoras Férin, que não foi apenas nominal, terá correspondido a uma necessidade de realização pessoal através de actividades de cariz profissional. Necessidade que se fazia já sentir, em certos estratos da burguesia, para um número considerável de mulheres, cujos nomes começavam a aparecer nas revistas e no mundo da cultura.

O catálogo de 1853 pouco difere do de 1848. Tudo indica que as responsáveis pelo gabinete seguiram a orientação esboçada desde 1839 e prosseguida na década seguinte. O número de títulos, relativamente reduzido, corresponderia apenas a uma parte do fundo geral já que, em ambas as listas, se pode ler: «On reçoit chaque mois tous les volumes nouveaux qui paraissent à Paris et à Bruxelles».

Ignoramos quem, de facto, terá gerido o Gabinete Férin, e não nos parece que seja fundamental saber-se. A família continuará, de resto, ligada ao comércio livreiro. Em 1853, a Casa Férin, associando-se a Manuel Robin, (casado com Gertrudes Clara Férin em 1840), desenvolve mais ainda a sua actividade, quiçá em detrimento do aluguer de livros... Assim, o que pensamos poder afirmar é que o Gabinete se especializou no empréstimo de obras francesas e inglesas, sempre divulgadas nas línguas de origem. A percentagem de títulos portugueses que era, inicialmente, diminuta, virá a aumentar de forma gradual, mas moderada. Para servir um público diferente do de Pedro Bonnardel? É o que tentaremos averiguar mais adiante.

---

[25] João Baptista Férin, o primeiro membro da família que veio a radicar-se em Portugal, era cidadão belga à data do seu falecimento, em 1852. A modificação introduzida no nome do Gabinete, ter-se-á devido a esse facto, tanto mais que as irmãs Férin eram de origem belga, assim como Pedro Langlet. Cfr. Manuel Arnão Metello, *A Família Férin em Portugal — Mais de um Século de Tradição Livreira*, Braga, 1976, p. 7.

[26] Cfr. *Catalogue de la libraire Franco-Belge de Mmes. Férin, rua Nova de ALmada, N. 77 a 79 ou 70 a 74.*

C) ESCRITOS E ESCRITORES NOS CATÁLOGOS BONNARDEL E FÉRIN

As Obras «Anónimas»

Uma grande parte das obras oferecidas por Pedro Bonnardel — já o dissemos — não vinham identificadas pelo nome do autor. A percentagem destas obras «anónimas» tenderá a diminuir, a partir dos anos 20, mas nunca se afastará muito dos 70% que referimos. Porquê este mistério, quase completo, nos catálogos de 1815/16? Entre as razões que seria possível adiantar, assinalaremos, a título de hipóteses prováveis, as seguintes:

— Verificar-se-ia um certo desleixo, justificado pela incipiência da iniciativa e pelo conhecimento da condição dos eventuais clientes, que não seriam muito versados em matéria de Literatura, no sentido que então se dava ao termo.

— A prudência terá, também, ditado alguma discrição ao nosso livreiro; os *Contos Filosóficos* e a *História de Carlos XII*, poderiam ser de Voltaire...; as novelas, aparentemente inofensivas, e alguns poemas e epigramas seriam todos convenientes?

— Figuravam nos catálogos obras muito divulgadas e conhecidas através dos tempos: *D. Quixote*, *Orlando Amoroso*, a *Crónica do Imperador Clarimundo*, as *Memórias de um Homem de Qualidade*, os poemas *Gama* e *Caramaru*, para além de *Gil Braz de Santillana*, de *O Diabo Coxo*, etc.. Todos sabiam do que se tratava.

— As novelas sentimentais e satíricas, exportadas pela Inglaterra desde a primeira metade do séc. XVIII, eram suficientemente conhecidas entre nós, para dispensarem apresentação: um certo número destes títulos aparecem em catálogos de livros para venda, uns bons anos antes...[27]. Era a vez das classes inferiores acederem a uma certa produção cultural, inicialmente destinada às classes dominantes ou em vias de o serem.

---

[27] Richardson, Fielding, Swift, de Foe, etc. são nomes conhecidos em Portugal como se pode inferir de catálogos de livros para venda, publicados ainda no séc. XVIII. Em 1817 aparecem nos catálogos de Francisco Baptista Oliveira de Mesquita, «o Mechas», que se dedicou ao comércio de livros usados, comprando-os, vendendo-os... e alugando-os, como se pode inferir da lista impressa que encontrámos. Cfr. a reveladora notícia que dele dá Inocêncio F. da Silva no *Dicionário Bibliográfico Português*, T. IX, Lisboa, 1973.

— Para as obras de carácter apologético, técnico e/ou didáctico, Pedro Bonnardel e os seus clientes terão dispensado elementos sobre o autor: eram livros dados como «de instrução» e isso devia bastar; entre eles figuravam obras «de religião e moral», «de história», sobre culinária e até um tratado sobre o voltarete...

— Nas numerosas miscelâneas, anunciando já o conteúdo dos periódicos que hão-de proliferar anos mais tarde, omitem-se os nomes dos compiladores e autores.

— No que respeita a obras de ficção, sabemos que a prática do anonimato havia sido, na Europa setecentista, uma forma de defesa para os autores que evitavam ser identificados com o romance, género ainda «honteux», isto é, a um tempo envergonhado e por vezes dado como vergonhoso, para parafrasearmos a palavra de Jean Ehrard [28]. Porque foi também veículo de ideias perigosas, escritores e editores preferiam, ou eram levados a preferir, a clandestinidade. A informação que contribui para determinar a escolha está, quase sempre, contida no título e no quase inevitável subtítulo, que deixam pouca margem para dúvidas: é o conto «moral», «sentimental», «pastoril»... vem a «novela», ou a «história verdadeira», ainda na indeterminação que antecede, em 1821, a consagração do *Romance*, impresso em maiúsculas.

Desde o início que o aluguer de livros está ligado ao discurso de ficção. Assim foi, também, com o nosso primeiro (?) Gabinete de Leitura. Abundam, de facto, narrativas situadas em espaços/tempos longínquos, irreais, utópicos ou exóticos. Respondem a um apelo, sempre latente no ser humano. E essa resposta ao desejo do que é *outro*, chega ao leitor de 1815/16 através de títulos como este: *Contos do Iogol*, ou *Os Mil e um Serões*, que contam as *Sultana de Guzarate*, ou *os Sonhos dos Homens Acordados*. O Oriente, como lugar de evasão/fuga ao real, aparece frequentemente. A Viagem parece desempenhar funções idênticas.

Com a liberdade vintista o *Romance* já não se dissimula, humildemente, sob vestes alheias. Em 1836 reaparece... e fica. Será sempre uma literatura que assume o seu estatuto de discurso sem referente, mas que impõe progressivamente um pacto de leitura baseado na verosimilhança. As histórias prendem-se mais com o quotidiano. Na falta do nome do autor, os títulos apostam na clareza

---

[28] Cfr. Jean Ehrard, *Littérature Française, Le XVIIIe siècle, I*, 1720-1750, *L'Age de la Prose*, ch. IV, pp. 103-126, Paris, (1974).

tranquilizadora. Na sua maioria apontam para os caminhos da virtude do bem e do trabalho honesto: *Adelaide ou a Maior Generosidade*, *A Feliz Adomção de Olímpia*, *O Jovem Caixeiro*, *Grandeza de Alma*, etc. Os vícios, que é preciso evitar, denunciando-os, também são descritos, naturalmente. E eis que surgem obras como: *Filha de dois Pais ou o Maior Crime*, *O Ingrato ou Aventuras de Smith e Adelk*, *Luizinho ou o Orgulho Emendado*, *A Má Mãe*, *Conto Moral*, ou *As Fraquesas de uma Jovem*... São, como se vê, histórias que se pretendem de proveito e exemplo. Distraem, mas destinam-se às almas virtuosas e sensíveis que desejam continuar a sê-lo [29]. A consciência de que o título fala por si, leva a omitir o nome do 'escrevente' mesmo que este, ou esta, seja conhecido. Assim, *Emília e Afonso ou o Perigo de Entregar-se às Primeiras Impressões*, é obra anónima em 1815/16; em 1821 aparece o nome da autora, Mme. de Souza, relativamente popular em Portugal, ainda nos anos 30.

Algumas das obras que se mantêm nos catálogos Bonnardel até aos anos 40 a 48, o que é frequente, permanecerão no anonimato. De alguns dos títulos pode inferir-se um conteúdo eventualmente chocante... mesmo no Portugal libertado. E se, entre nós, a leitura não se transformou num perigo sucedâneo da taberna, talvez não tenha sido tão isenta de malícia como terá parecido à Mesa de Desembargo do Paço (1815-1816) ou à Real Comissão de Censura (1823), que examinavam os catálogos Bonnardel. De qualquer modo a novela e o romance nunca foram vistos com muito bons olhos. A sua leitura assídua foi e será dada como responsável por muitos desmandos [30].

---

[29] Neste domínio da descoberta da sensibilidade, poderemos citar dois títulos, que dispensam comentários: *As Desgraças de Emília, que servirão de Lição às Almas Virtuosas e Sensíveis* (cat. Bon. 1815 e... 1845); *Amélia ou os Desgraçados Efeitos da Extrema Sensibilidade* (cat. Bon. 1845). H. Welschinger, Inspector do Império, advertia: «La plus grande partie des abonnements sont pris par des jeunes filles appartenant aux classes moyenne et inférieure (...) les livres les plus licencierx sont toujours les plus recherchés (...) les membres des bureaux de bienfaisance de Rouen ont remarqué que les jeunes filles du peuple avaient presque toutes été corrompues par ces lectures dangereuses dont elles se justifiaient en disant qu'elles «leur sensibilisaient le coeur». Henri Welschinger, *La Censure sous le Premier Empire*, Paris, 1882, pp. 37-38, apud. *La Grande Encyclopédie*... (Cfr. nota 3). Ver também Yves Olivier Martin, *Histoire du Roman Populaire en France de* 1940 *à* 1980, Paris, 1980, p. 3*.

[30] Não se deve, por certo, ao acaso, o indício que figura neste passo de *O Primo Basílio*, Eça de Queiroz, em que os traços psicológicos de Luísa se vão constituindo: ...«foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enchovalhado (...) Era *A Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura na Baixa, ao mês»... (*O Primo Basílio*. — Episódio Doméstico — Lello & Irmão Editores, Porto, 1980, p. 13). Seguir-se-á o retrato da leitora de romances, que, como este, vinham dos Gabinetes de Leitura. Também em *Os Maias*, Maria de Monforte... «passava o seu dia a ler novelas»... Antes e depois de Eça, os malefícios do romance serão um tema recorrente entre os nossos ensaístas e novelistas.

A partir dos anos 40 os subtítulos dos catálogos Bonnardel reduzem-se, o que permite pensar que o livro começa a fazer parte do quotidiano. Apesar de tudo, o nosso livreiro terá sempre considerado o facto - importante — de que os seus «assinantes» não tinham acesso directo à obra. O título é, aqui, mais do que nunca, o «proxeneta do livro», como lhe chamou Antoine Furetière [31].

Os catálogos Férin darão, igualmente, lugar a um bom número de obras sem nome de autor. Em 1839, vinte e cinco anos após a fundação (?) do Gabinete Bonnardel, as razões serão, em parte, diferentes. Aparecem, sem identificação, obras de cariz marcadamente popular, (aventuras de bandidos, de revoltosos, de pícaros...); ensaios como *Folie, Raison,* suivi des *Observateurs de la Femme,* memórias como *Douze Journées de la Révolution...* ou obras de senhoras, algumas portuguesas, que não desejam ser conhecidas. As famosas *Lettres d'une Péruvienne* editadas em 1747, nunca virão identificadas, assim como outras obras já largamente difundidas. Mas verifica-se, desde o início, no caso do Gabinete Férin, um esforço, logo patente no primeiro catálogo, para identificar as obras oferecidas. Para Pedro Bonnardel essa necessidade não se terá feito sentir de forma premente.

Dado o volume do material existente, limitamo-nos, aqui, a apontar exemplos de uma prática que tem o seu significado. Pensamos que só um tratamento estatístico adequado nos permitirá, eventualmente, verificar algumas das hipóteses que levantámos.

As Obras Identificadas

Nas listas de Pedro Bonnardel, como nas do Gabinete Férin, brilham, em lugar de relevo, os nomes que povoam os catálogos dos Gabinetes de Leitura de Além-Pirinéus. São as senhoras Hadot, Cottin, D'Aulnoy, de Genlis, de Montholieu, de Montholon, de Bueri, de Souza, etc. [32]. Os seus títulos nobiliárquicos, se os têm, são sempre mencionados. Mulheres escrevendo para mulheres que, cá como lá, terão constituído o grosso da clientela dos Gabinetes de

---

[31] Antoine Furetière (1619-1688), autor de um *Essai d'un Dictionnaire Universel* (ed. póstuma em 1960) que completava, do seu ponto de vista, o *Dicionário da Academia Francesa*. Foi, por isso, expulso daquela instituição, em 1685. Apud. *Livre et Société dans la France du XVIIIe Siècle*, V. II, Paris, 1970, p. 98.

[32] Através da *Petite Bibliografie Biographico Romancière ou Dictionaire des Romanciers*, Paris, 1821 a 1832, é possível identificar muitas das obras difundidas pelos Gabinetes, para os quais alguns autores escreviam expressamente.

Leitura? Algumas foram «obrigadas a pegar a peça na pena» para sobreviver à «Tormenta» que as exilou ou empobreceu. Nas suas obras evocam o tempo perdido, os lugares dourados do Antigo Regime, em França, ou as suas peregrinações pela Europa[33]. Assimilaram o estilo do romance negro e sentimental e, assim, fascinam os/as amadores/ /amadoras de emoções fortes, da mesma maneira que comovem as «almas sensíveis». Outras escritoras, como Mme. de Staël («primeira romancista») e mais tarde, George Sand, lançam as sementes do futuro. São, porém, visivelmente preteridas em favor das que acima referimos. Dos autores masculinos poderemos dizer quase o mesmo: Augusto de Lafontaine, Pigault-Lebrun, D'Arlincourt, Paul de Kock, em breve acompanhados por Alexandre Dumas, Eugène Sue, Méry, Frédéric Soulié e outros levam de vencida Victor Hugo, Chateaubriand, Sainte--Beuve... para não falar de Vigny, de Alfred de Musset, e mesmo de Lamartine...[34]. Trata-se de um dado particularmente visível nos catálogos Bonnardel, confirmando uma situação de quase fatalidade, inutilmente denunciada por alguns contemporâneos. A Literatura consumida pelas/pelos clientes dos Gabinetes de Leitura portugueses é constituída por maus livros, de maus autores, ou, pior ainda, por imitações medíocres da mediocridade alheia. Os poucos nomes portugueses que aí figuram confirmam uma problemática que se não confina ao mundo dos livros de aluguer.

Porquê esta situação? Seria necessária uma análise específica das razões de ordem ideológica, sociológica, económica, etc., que estão no cerne de um contexto que determina o mimetismo mental e a inércia cultural de que padecemos.... É que, afinal, nem tudo é mau, nos catálogos Bonnardel, e menos ainda nos catálogos Férin. Conheciam-se, entre as classes menos afortunadas, os nomes de Gessner, Gray Youn, De Foe, e outros. Os grandes clássicos franceses também eram muito apreciados, como muito bem se sabe. Ter-nos-á faltado o fermento das grandes obras da Época das Luzes, que só tarde se hão-de

---

[33] Cfr. Evelyne Sullerot, *Histoire de la Presse Féminine en France des Origines à* 1848, Paris, 1966. Ver também Yves Olivier Martin, *obr. cit.*, pp. 27-42.

[34] O panorama traçado por Victorino Nemésio que analisa aspectos das relações literárias entre Portugal e a França na época romântica, aparece-nos, em toda a sua extensão, através dos catálogos dos Gabinetes de Leitura portugueses. A esta luz não cremos que sejam demasiado violentas, as reacções de Alexandre Herculano. Se se equivocou, ao meter no mesmo saco Paul de Kock e Balzac, o seu erro resultaria da irritação suscitada pelos que liam, com os mesmo olhos, da mesma forma crítica e acéfala, só porque vinham de França, as obras de Balzac e os escritos do seu colega, isto admitindo que tudo o que saiu da pena de Balzac é de mais alta qualidade... Cfr. *Relações Francesas do romantismo Português*, Coimbra, 1936, p. 25.

divulgar em Portugal. E sobravam-nos outros males, de que, já então, muitos portugueses se queixavam... Nestas circunstâncias é de supor que os leitores que não compravam livros, mas que já detinham o privilégio de saber ler, terão sido, eles próprios, as primeiras vítimas da evolução do gosto literário em Portugal para o francesismo pateta, que virá a ser alvo de eleição para a geração de 60/65.

As preferências encaminham-se, assim, no sentido da Literatura fácil. Literatura de compensação/erosão de aspirações e sonhos informulados. Feita para o povo, que sustenta o 'escrevente', tem o efeito de uma esmola de nova espécie. As «classes inferiores» serão, de algum modo, espoliadas da consciência do seu estatuto real pelos livros «de Gabinete de Leitura». Mesmo que, em troca, tenham aprendido o gosto de ler. Aqui e ali, das novelas «para rir» dos romances melodramáticos, das aventuras de pícaros ou de salteadores bons, ou mesmo das narrativas «sérias», apostando na exemplaridade positiva, ou negativa, poderá ter brotado a dúvida ou a contestação vaga. Mas o que os catálogos em análise nos mostram é que a lucidez ou a combatividade também não se iam buscar aos Gabinetes de Leitura portugueses. Nem serviram para chegar a horizontes novos, onde quer que tenham ajudado a semear ilusões.

Na casa Férin, como era norma nos estabelecimentos que se dedicaram ao aluguer de livros, abundaram, além dos autores ditos populares, os escritores 'de ocasião', que popularam numa época em que a comunicação se fazia quase exclusivamente através do livro e do jornal. Invendáveis? Autores de um *bestseller* sem fôlego para mais? Ou resultado da importação regular de todas as novidades que se publicavam em Paris e em Bruxelas? O facto é que os catálogos do «Cabinet de Lecture belge et française» apontam para uma certa modernidade, e, sem dúvida, para o que era moda. Talvez as novidades anunciadas constituíssem leitura obrigatória para os senhores que frequentavam os salões da capital animando reuniões ou serões literários, em certa medida equivalentes aos jantares em que apenas se reuniam homens[35].

No que respeita à qualidade literária das obras oferecidas nos catálogos Férin, encontramos alguns dados, também dignos de registo. Ao lado dos nomes consagrados, e agora lícitos, de Montesquieu, Voltaire, Rousseau, acompanhados, naturalmente de Racine, Cor-

[35] Cfr. Maria de Lurdes L. dos Santos, *art. cit.*, pp. 108-109.

neille e seus pares, surgem os sempre agradáveis Bernardim de Saint--Pierre, Delille, Delavigne, etc.[36]. O inédito consiste, antes, na insistência num certo ecletismo de qualidade, traduzido pela presença de autores como: Chateaubriand, Xavier de Maistre, Mme. de Staël, Lamennais (no original e na tradução de Castilho)... E de Diderot, entre cujas obras figura *La Religieuse*. A obra de Balzac é divulgada quase à medida que vai sendo publicada. Alfred e Paul de Musset estão presentes, assim como Alfred de Vigny. Victor Hugo aparece, obviamente, entre os autores mais representados, ao lado de confrades menores, que também figuram nos catálogos Bonnardel.

No domínio anglo-saxão avultam Walter Scott, Fenimore Cooper e outros nomes, populares entre nós, ao lado dos grandes clássicos, que o Romantismo descobriu. Lord Byron, modelo dos contemporâneos, tem lugar importante nos catálogos Férin...

Entre os autores em voga, quase sempre identificados, aparecem--nos nomes que serão muito bem acolhidos nos numerosos periódicos femininos da época. Tomados como modelos terão contribuído para recrear, e instruir, as mulheres que, em Portugal, tentavam, bem ou mal, sair dos acanhados limites em que as confinavam costumes ainda recentes e, também, a nova moral vigente[37].

D) OS LEITORES

Procurámos, sem êxito, e por isso nos ficamos no domínio das conjecturas, algumas indicações sobre os utentes dos gabinetes que temos vindo a referir.

Sabemos que era pedida uma identificação bastante completa, apesar da caução exigida. A terem sido conservadas as folhas preenchidas pelas/pelos assinantes, disporíamos, agora, de elementos preciosos que nos permitiriam saber quem foi o leitor que, no séc. XIX, em Portugal, recorreu aos Gabinetes de Leitura. Nestas condições, apenas poderemos partir das marcas que, no discurso dos catálogos, nos permitem configurar a imagem de um destinatário, ou de grupos de destinatários, dotados de características que esperamos vir a especificar.

---

[36] Cfr. Vitorino Nemésio, *obr. cit.*.

[37] Em 1852, surgiu em Lisboa uma primeira versão de um «Curso de Explicações» destinado a senhoras que pretendessem instruir-se e cultivar-se. Dirigiu-se Catarina Álvares de Andrade, de quem trataremos noutro trabalho.

A análise do problema leitor/leitura envolveria o estudo comparativo dos catálogos existentes do mesmo livreiro, o cotejo com os de outros, o relacionamento entre os conteúdos de catálogos de livros para vender e para alugar. A frequência dos nomes e dos títulos através dos anos seria um factor importante a considerar. A localização espacial dos Gabinetes, que parecem ter predominado nas zonas elegantes da cidade, assumiria, aqui, o seu significado pleno. Dado que um estudo deste tipo excederia os limites e a natureza deste trabalho, reservá-lo-emos para outra oportunidade.

Resta-nos considerar os preços das assinaturas: 300 reis mensais para Pedro Bonnardel e 600 reis para o «Cabinet de Lecture» da Rua Nova de Almada. A diferença e os termos do Regulamento Férin, para além da utilização de uma língua estrangeira, leva-nos a admitir algumas gradações. De um modo geral, porém, o aluguer de livros terá servido pequenos/médios funcionários, e/ou suas mulheres e filhas. Talvez os famigerados bacharéis que enchiam repartições e ministérios... Também se teriam deixado tentar algumas gentes de «parcos recursos», situadas, pela força de funções domésticas ou outras, nas franjas da burguesia que possuía bibliotecas privadas. Entre os «assinantes» não se encontravam, certamente, operários ou vendedeiras encarregados de duras tarefas em oficinas e mercados... e analfabetos.

Os catálogos Bonnardel apontam, a nosso ver, para camadas desejosas de evasão, mas também procurando instruir-se. Permanecem fiéis a autores que, nos anos 40, se poderão dizer quase de antanho pois amiúde os encontramos nas listas de 1815/16. E gostam de ser informados sobre a pessoa do autor e sobre o conteúdo das suas obras, como se pode verificar, justamente, nos catálogos de 1840 a 1847/48. Seria uma pequena burguesia a tentar ascender a estratos mais elevados da classe a que pertencia, pela via da moralidade e da honestidade ostensivas, no capítulo da Literatura como em outros domínios do quotidiano. Era, sem dúvida, um público mais conservador em matéria de leituras.

Os catálogos Férin parecem destinar-se a estratos mais abertos, do ponto de vista estético e cultural. Domina a variedade e aparecem nomes ou malditos, como o de Byron. A escolha é inteiramente deixada ao critério e responsabilidade dos «assinantes». Tratar-se-ia de leitores mais directamente orientados pelos ditames da moda literária parisiense? Dada a estreiteza das bolsas, talvez comparável à estreiteza do meio cultural lisboeta, poderíamos admitir que os Gabinetes de Leitura se viram, aqui, camadas socialmente mais elevadas do que em

outras capitais, que a eles recorriam para a obtenção de obras menos recomendáveis... As diferenças entre os gabinetes Bonnardel e Férin têm algum paralelo com as que se notam entre outros gabinetes cujos catálogos temos entre mãos. Verifica-se uma evolução qualitativa que os catálogos Férin parecem indicar e até promover, mas o que não podemos ignorar é a baixa qualidade da maioria dos livros que se alugavam em Lisboa, já nos alvores da Regeneração.

Admitimos, seguindo Joel Serrão, que os leitores pertenciam aos sectores de população que iam passando pelos Liceus, Centros e Associações que se fundavam um pouco por toda a parte[38]. Verificamos, também, que uma boa percentagem desta espécie de Literatura era acolhida nos catálogos dos livreiros vendedores, nos inúmeros periódicos e nos teatros. Poderemos, pois, interrogarmo-nos sobre o impacto negativo que as exigências deste público, assim (de) formado, poderá ter tido na produção romanesca e teatral dos anos 30 a 60. Essa produção terá sido, em boa parte, a resposta à procura de um público afeito aos '*pequenos*' escritores, em detrimento dos '*grandes*', que terão sido pouco lidos e admirados de longe.

ADDENDA

1. Quando este artigo já se encontrava no prelo tivemos conhecimento da publicação da obra de Françoise Parent-Lardeur, *Lire à Paris au Temps de Balzac*, Paris, 1982. De grande importância para este estudo, que tencionamos prosseguir, não pudemos utilizá-lo para a elaboração deste trabalho.

2. No artigo *Lecture Populaire? Lecture Bourgeoise?, Les Cabinets de Lecture sous la Restauration*, Bulletin des Bibliothéques de France, t. 28, n.º 2, 1983, pp. 135-141, F. Parent-Lardeur dá-nos um esclarecedor resumo dos resultados da pesquisa que realizou em torno dos Gabinetes de Leitura parisienses, deixando em aberto, nomeadamente, o problema do leitor, da leitura e dos «usos» da literatura difundida por este tipo de comércio livreiro.

---

[38] Cfr. Joel Serrão, *Para uma Perspectiva Histórica de Portugal* (1850-1914), in *História*, 1, Nov. 1979, pp. 4-19.

A IDEIA DO BRASIL

Jean de Léry e o Brasil

LAURA SCALAMBRIN

Foi a primeira expedição da costa leste do Brasil que realizou o descobrimento, a 1 de Janeiro de 1502, da magnífica baía de Guanabara e foi ali mesmo que surgiu a cidade do Rio de Janeiro.

Como de costume chamava-se 'rio' qualquer embocadura, mesmo não sendo de caráter estritamente fluvial. Nas vizinhanças dessa região havia abundantes exemplares de pau-de-tinta (o pau-brasil), que deu o nome ao país.

O estabelecimento no Rio foi destruído pelos Índios em represália ao mau comportamento de um dos seus encarregados. Assim o lugar ficou abandonado até 1531, quando chegou uma expedição chefiada por Martim Afonso de Sousa. Pouco depois criou-se a capitania hereditária de São Vicente, concedida àquele navegador, incluindo a região do Rio de Janeiro.

Mesmo pertencendo essa região a Portugal, os Franceses, não encontrando povoados, iam até lá carregar páu-brasil, algodão, pimenta e outros produtos. Nessa época (partindo em maio de 1555 e chegando seis meses depois) o marinheiro francês Vice-Almirante Nicolau Durand de Villegagnon, pensou estabelecer uma colônia no Brasil que pudesse acolher os calvinistas. Começou assim a concretizar-se a idéia de uma França Antártica.

Um ano depois dessa primeira expedição reformista chegaram ao Brasil o sobrinho de Villegagnon, Bois-le Comte, e também Jean de Léry, junto com outros padres, pastores e missionários; mas depois de muitas divergências entre calvinistas e católicos, Villegagnon abandonou a empresa, voltando à França em 1559.

Jean de Léry tornou-se, assim, o narrador da expedição; exatamente como fez Pero Vaz de Caminha em 1500. Com a

diferença que Pero Vaz conseguiu dar ao seu rei a imagem superficial (mas não por isso menos bela) da paisagem da nova terra, do Índio, da sua nudez, da sua beleza, da natureza. Pelo contrário, Léry, conseguiu dar uma imagem muito mais objetiva do país (pois ele teve a sorte de ficar por ali uns seis mêses).

Além de falar das maravilhas da natureza, Léry deu notícias etnológicas e antropológicas sobre os Índios, acabando com a imagem do selvagem cruel, mau e ignorante ou, pior ainda, como dizia Villegagnon, «gente arisca e selvagem, sem nenhuma cortesia nem humanidade, muito diferente de nós em seus costumes e instrução... ao ponto de me vir à mente a idéia de termos caído entre animais com figura de homens» [1].

Para confutar o livro *Singularidades da América* escrito pelo católico Thevet (prenhe de mentiras), Léry sentiu-se quase obrigado a escrever o seu livro; querendo demonstrar ao leitor que Thevet foi um «refinado mentiroso e um impudente caluniador» [2].

Além disso ele afirma abertamente que Thevet não entendeu nada dos costumes e da vida dos índios pois «parece que os demais foram cegos e só ele pôde tudo ver pelo buraco de seu chapeu de franciscano» [3].

Léry diz que o que vai contar não é mentira, pois «detesto a mentira, mas se encontrando alguém que não queira dar crédito a muitas coisas, não raro estranhas, que se lêem nesta história, não o levarei ainda assim ao Brasil para verificá-las» [4]. Ele conclui assegurando que contará a verdade dita simplesmente, em vez de contar a mentira bem vestida (alusão ao Thevet).

O seu objetivo será, então, contar o que ele viu, ouviu e observou «nessa quarta parte do mundo chamada América» [5].

Assim foi que no dia 26 de fevereiro de 1557 Léry e seus companheiros da expedição avistaram a terra brasiliense e aqui começam as anotações do escritor sobre a França Antártica.

---

[1] *Viagem à Terra do Brasil*, Jean de Léry; prefácio, p. 39. Tradução Sérgio Milliet, Edi tora Itatiaia Limitada, São Paulo 1980. Primeira edição, Antoine Chuppin 1578.

[2] Jean de Lery, idem, p. 36.

[3] Idem, p. 45.

[4] Idem, p. 50.

[5] Idem, p. 52.

DA NATUREZA E DO ÍNDIO

A natureza da Índia Ocidental ou terra do Brasil, está muito ligada à imagem do Índio que nos apresenta Léry. Encontra-se aqui um índio perfeitamente em simbiose com a 'boa natureza' brasileira, onde ele vive sadio sua vida nua, simples, sem cabelos brancos ou neurose de qualquer tipo.

Serão examinados aqui determinados trechos do livro onde verificamos essa simbiose natureza/homem e veremos como uma influi positivamente sobre o outro. «As florestas, árvores e ervas desse país que, mesmo em fevereiro, mês em que o gelo oculta ainda no seio da terra todas essas coisas em quase toda Europa, são tão verdes quanto na França em maio e junho. E isso acontece durante todo o ano nessa terra do Brasil» [6].

Essa é a primeira apresentação da natureza brasileira: o país sempre verde! Nesse cenário Léry encontra os Índios e aqui vem a grande revelação do escritor; uma revelação que irá desiludir as perspectivas de quem esperava novidades excitantes e de mau gosto sobre o 'bicho raro' da quarta parte do mundo: «Refutarei o erro dos que afirmam serem os selvagens peludos... não são como alguns afirmam ou querem fazer crer, cobertos de pêlos ou cabeludos. Ao contrário. Têm pêlos como nós, mas apenas lhes respontam pêlos em qualquer parte do corpo, mesmo nas palpebras e sobrancelhas, arrancam-nos com as unhas ou pinças que lhes dão os cristãos. Aliás o fato de arrancá-los das palpebras e sobrancelhas torna-lhes a vista zarolha e feroz» [7].

Sobre esse ponto há antropólogos modernos que comentam o fato dizendo que o costume de arrancar os pêlos das sobrancelhas existe porque os Índios acreditam que assim podem ver mais longe. Léry não sabia disso ainda, mas tenta igualmente justificar o fato dizendo que, assim fazendo, o vulto deles torna-se mais feroz, coisa que bem se dá com o fato deles serem vingativos com seus inimigos.

Os Índios aparecem-lhe «mais fortes, mais robustos, mais entroncados, mais bem dispostos e menos sujeitos a moléstias, havendo entre eles muito poucos coxos, disformes, aleijados ou doentios» [8].

---

[6] Idem, p. 77/78.
[7] Idem, p. 79 e 112.
[8] Idem, p. 14.

Claro que Léry nada sabia sobre a teoria da sobrevivência do mais forte, ou do fato que às vezes matam-se os meninos nascidos com defeitos ou deformidades; prática comum entre os povos chamados de 'primitivos'.

«Poucos são os que na velhice têm cabelos brancos ou grisalhos, o que demonstra não só o bom clima da terra sem geadas nem frios excessivos que perturbem o verdejar permanente dos campos e da vegetação, mas ainda que pouco se preocupam com as coisas deste mundo»[9]. Eles não têm inveja, ambição ou intrigas, não vivem na desconfiança e não são avarentos. Longe, então, do processo de intoxicação típico do homem europeu. Parece mesmo que «haurem todos eles na fonte da Juventude»[10] «quanto a sua cor natural, apesar da região quente que habitam, não são negros; são apenas morenos como os Espanhois ou os Provençais»[11]. Aqui nota-se o propósito do autor de sublinhar o fato de que o índio não é como o preto, como já tinha percebido Pero Vaz de Caminha, mas a sua cor é muito parecida com aquela típica da raça mediterrânea. Isso contribuiu, e não pouco, à importação da mão-de-obra escrava negra no Brasil (uma das discriminações é de fato, até hoje, a cor da pele).

Eis aqui a melhor e mais concisa descrição do Índio que consegui achar no livro: «Se quiserdes agora figurar um Índio, bastará imaginardes um homem nu, bem conformado e proporcionado de membros, inteiramente depilado, de cabelos tosquiados como já expliquei, com lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas e igualmente adornadas, de corpo pintado, coxas e pernas riscadas de preto com o suco de jenipapo, e com colares de fragmentos de conchas pendurado ao pescoço. Colocai-lhe na mão seu arco e suas flechas e o vereis retratado bem garboso ao vosso lado. Em verdade, para completar o quadro, deverei colocar junto a esses tupinambás uma de suas mulheres, com o filho preso a uma cinta de algodão abraçando-lhe as ilhargas com as pernas. Ao lado deles ponde ainda um leito de algodão feito com rede de pescaria e suspensa no ar. E acrescentai o fruto chamado ananas...»[12]. O. curiosos podem ficar satisfeitos com isso. O quadro está completos Não falta nada.

---

[9] Idem, p. 111.
[10] Idem, p. 112.
[11] Idem, p. 112.
[12] Idem, p. 117/118.

A terra do Brasil, na opinião de Léry, e não somente na sua, é uma terra rica, que pode alimentar muitas pessoas, na qual pode prosperar o trigo e o vinho correr farto; até a água das fontes desse verdadeiro 'Paraíso Terrestre' é «incomparavelmente melhor e mais sadia do que a nossa»[13]. Em suma se o nosso Léry tivesse tido um contrato com o 'Ente do Turismo Brasileiro da Costa Leste', teria feito a melhor e mais convencedora propaganda do mundo!!!

Segundo ele, por exemplo, os sapos brasileiros que os tupinambás costumam comer e cuja carne e sangue são mortíferos na Europa, no «Brasil, em virtude talvez do clima, não são venenosos»[14]. Encontram-se descrições sensuais nas quais o autor diz que as florestas estão cheias «de ervas e flores odoríferas que espalham pela terra suaves aromas»[15]. Lógico que a imagem de um mundo tão lindo, verde, sensual, de 'bons ares', com frutos excelentes, embelezado de riquezas naturais, relembre ao futuro pastor a exclamação do profeta no salmo 104:

«Senhor Deus, como tuas obras são maravilhosas em todo o universo! Como tudo fizeste com grande sabedoria! Em suma, a terra está cheia de tua magnificência»[16].

Como se pode perceber, na imagem do Brasil que Léry deu aos seus contemporâneos não há adulteração nenhuma; talvez só muito otimismo sobre os ares sadios da 'nova terra'.

DA ANTROPOLOGIA EM LERY

O primeiro encontro com os selvagens acha-se no capítulo V. Não foi um encontro feliz, pois os primeiros Índios que acharam eram da nação dos Margaiás, aliada dos Portugueses, assim sendo, inimiga dos Franceses.

Aqui aparece o lado negativo do Índio, o seu ponto fraco, o seu grande pecado (além do fato de não acreditar num Deus bom e justo

---

[13] Idem, p. 133.
[14] Idem, p. 140.
[15] Idem, p. 176.
[16] Idem, p. 181.

como o nosso): o prazer em comer carne humana. Esse 'pequeno defeito' parece ser uma constante cultural, um tanto esquisita, entre os Índios, pois na descrição da nação Uetacá, acha-se essa anotação: «esses diabólicos Uetacá, invencíveis nessa região, comedores de carne humana, como cães e lobos, devem ser tidos entre os mais crueis e terríveis que se encontram em toda Índia Ocidental[17].

Realmente, como tenta justificar Léry mais adiante, os Índios não comem a carne «por simples gulodice, pois embora confessem ser a carne humana saborosíssima, seu principal intuito é causar temor aos vivos. Move-os a vingança... para satisfazer seu sentimento de ódio, devoram tudo do prisioneiro, desde os dedos dos pés até o nariz e cabeça, com exceção dos miolos, em que não tocam... Guardam muito cuidadosamente os ossos das coxas e dos braços para fazer flautas e pífaros, e os dentes para os seus colares»[18]. Podemos ver, assim, que nada se dissipa; tudo se come do prisioneiro e até se guardam os ossos mais compridos para fazer instrumentos. Na sociedade Índia, então, nada se cria e nada se destrói, mas tudo se aproveita..

O que move os Índios é a vingança. E não há nada melhor do que comer um inimigo valente para tornar-se ainda mais valente do que o inimigo. O trâmite para receber a força e o valor do falecido é comer a sua carne. Essa chama-se de 'magia-simpática'. É por isso que, como nos explica Léry, os Índios não comem a carne dos animais que andam vagarosamente, pois «não poderiam correr quando perseguidos por seus inimigos»[19]. Esse ato não é nada mais que algo mágico ou misterioso; uma cerimônia que tem seu valor na transferência da força do inimigo à pessoa que come a sua carne. Não há gula em tudo isso, apenas esquisita superstição. Só as velhas, segundo quanto nos conta Léry, são as verdadeiras gulosas da tribo, as que se reunem «para recolher a gordura que escorre pelas varas dessas grandes e altas grelhas de madeira; e exortando os homens a procederem de modo que elas tenham sempre tais petiscos, lambem os dedos e dizem: 'Iguatú', o que quer dizer 'está muito bom'»[20].

Léry nos explica que não devemos abominar demasiado «a crueldade dos selvagens antropófagos. Existem entre nós criaturas tão abomináveis, se não mais detestáveis do que aquelas que só investem

---

[17] Idem, p. 80.
[18] Idem, p. 200.
[19] Idem, p. 148.
[20] Idem, p. 199.

contra nações inimigas de que tem vingança a tomar. Não é preciso ir à América, nem mesmo sair de nosso país para ver coisas tão monstruosas»[21]. «É util entretanto, ao ler semelhantes barbaridades, 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, órfãos e mais criaturas miseráveis, que prefeririam sem dúvida morrer de uma vez a definhar assim lentamente»[22].

Léry denuncia aqui os franceses pelos atos bárbaros contra os prosélitos da igreja reformada. «Sou francês e pesa-me dizê-lo. Entre outros atos de horrenda recordação não foi a gordura das vítimas trucidadas em Lyon, muito mais barbaramente vendida em leilão e adjudicada ao maior lançador? O fígado e o coração e outras partes do corpo de alguns indivíduos não foram comidos por furiosos assassinos de que se horrorizam os infernos?»[23].

Mais uma comparação, então, entre o civilizado e o selvagem; comparação amarga e sofrida, denúncia consciente de que em cada um de nós, no fundo, no fundo, há algo vingativo e malvado, a marca do pecado original que ainda sobe à superfície.

Voltando ao assunto da antropofagia e das guerras, resulta que o Índio não tem a 'vã cobiça' (da qual se queixava Camões) de conquistar novas terras. Pois a terra não lhe fazia falta (como agora), sendo o Brasil enorme. As guerras faziam-se por vingança. Por vingar pais e amigos presos e comidos no passado. Os índios são assim: vingativos contra tudo que os prejudica, até as coisas ou animais que os machucam!

Nem por isso deixam de respeitar o prisioneiro. Aliás o tratam bem, lhe dão ótima comida para que se torne mais gordinho, lhe concedem uma mulher da tribo e lhe oferecem a possibilidade de vingar-se lançando pedras contra os que estão para matá-lo. O prisioneiro acha-se feliz por morrer publicamente e todos, incluindo o 'moribundo', vestem-se com a roupa das grandes ocasiões, fantasiados de penas coloridas, para a cerimônia da morte. Antes que o encarregado esmague a cabeça ao prisioneiro com um golpe de tacape, ele tem a força de gritas com raiva: «meus parentes me vingarão»[24].

---

[21] Idem, p. 204.
[22] Idem, p. 203.
[23] Idem, p. 203.
[24] Idem, p. 196.

Sobre o golpe do tacape Léry até consegue ironizar, dizendo que o emprego da expressão 'quebro-te a cabeça' é comum nesse país (se alguém estiver zangado), e que até os franceses começaram usar essa frase em substituição a 'Je te créverai'.

Os Índios pegam seus filhos e lhes esfregam o corpo com o sangue do inimigo «a fim de torná-los mais valentes»[25]. Aqui o sangue tem o mesmo significado simpático do ato antropofágico: adquirir a força do inimigo valente. Idêntico significado pode-se atribuir ao ato de comer, logo ao nascer, o filho da mulher dada ao prisioneiro, como foi engravidada de semente inimiga.

Os Índios queixaram-se de uma coisa só: que depois da chegada dos franceses já não comiam todos os prisioneiros sinal que os estrangeiros tinham perturbado as 'boas tradições' das tribos Infelizmente por eles, a história nos ensina que a cultura do colonizador tenta, e quase sempre consegue, sufocar e absorver a cultura do povo colonizado.

O ÍNDIO: COMPORTAMENTO E CARÁTER

Veremos agora qual é o perfil do Índio que resulta dos dados que apontou Jean de Léry e que nos ajudarão a esboçar o carater do Índio. Por caráter entendo aqui todo aquele complexo de atitudes que pertencem ao campo educativo/comportamental de um indivíduo qualquer.

O mundo do Índio está dividido em dois hemisférios: masculino e feminino. Na colheita do aipim é a mulher que se ocupa de secar e ralar a mandioca, pois «os homens não se ocupam disso»[26]. Léry, inteligentemente, tinha percebido essa importante divisão e aqui e ali acham-se trechos sobre a oposição macho versus fêmea. A mesma coisa acontece durante as danças: «Cumpre notar que nunca as mulheres se misturam aos homens»[27] e nos mostra a alternativa a esse comportamento; «se querem (dançar) fazem-no em grupo separado»[28]. «Cumpre desde logo notar que os homens não se envolvem

[25] Idem, p. 199.
[26] Idem, p. 123.
[27] Idem, p. 132.
[28] Idem, p. 132.

de maneira nenhuma na preparação da bebida (o cauim), a qual, como a farinha, está a cargo das mulheres... São as mulheres, como já disse, que tudo fazem nessa preparação «e aí vai a justificação interessante que nos dá Léry «tendo os homens a firme opinião de que se eles mastigarem as raízes ou o milho a bebida não sairá boa»[29].

Assim sendo, Léry tenta uma enésima comparação para demonstrar que a maneira de agir do Índio não tem nada de estranho, e para salientar essa comparação fala dos camponeses da Brasse. «Os homens consideram tão indecente ao seu sexo meter-se neste trabalho quanto nós consideraríamos indecente que os camponeses semi-nus da Brasse ou de outras regiões pegassem na roca para fiar»[30]. Mais uma vez, no conto da sua viajem, encontra-se a comparação entre Índio e camponês europeu. «Por mais bárbaros que sejam com seus inimigos esses selvagens me parecem de melhor índole que a maioria dos campônios da Europa. E com efeito discorrem melhor do que estes que, no entanto, se reputam inteligentes»[31].

Eis aqui mais um golpe dirigido à sociedade do fim de 1500. Uma sociedade confiante nos seus valores, na própria superioridade e cultura e na própria branqueza 'deus ex machina'. Aquela mesma sociedade piedosa e crente que tinha esganado tantos calvinistas naquela época.

Mesmo grávida a mulher «não deixa de cuidar de seu trabalho cotidiano e apenas evita carregar fardos pesados... Na verdade as mulheres dos nossos tupinambás trabalham muito mais do que os homens, pois estes, à exceção de roçar o mato para as suas culturas, o que fazem sempre de manhã exclusivamente, nada mais lhes importa a não ser a guerra, a caça e a pesca e a fabricação de tacapes, arcos e adornos de penas para enfeites»[32].

O homem dedica-se à caça e pesca, e a mulher à cultivação e colheita das raízes e à fabricação de potes, vasilhas, pratos e frigideiras bem feitas, tintas e pinturadas com ramagens ou lavores eróticos!

Parece que a hospitalidade dos Índios tivesse muito impressionado o calvinista, pois no primeiro capítulo sobre a Terra do Brasil (o V), ele descreve essa qualidade do povo aborígene com certo ar irônico: «Essa boa gente que não fora avara, ao chegar, de mostrar-nos tudo quanto trazia no corpo do mesmo modo procedeu ao partir, embora já

---

29 Idem, p. 129/130.
30 Idem, p. 130.
31 Idem, p. 221.
32 Idem, p. 225.

vestisse camisa. Ao sentarem-se no escaler os Índios arregaçaram-se até o umbigo a fim de não estragar as vestes e descobriram tudo que convinha ocultar, querendo, ao despir-se, que lhes víssemos ainda as nádegas e o traseiro. Agiram sem dúvida como honestos cavalheiros e embaixadores corteses. Contrariando o provérbio comum entre nós de que a carne é mais cara do que a roupa revelaram a magnificência de sua hospedagem mostrando-nos as nádegas, na opinião de que valem mais as camisas do que a pele»[33].

Em verdade o Índio não estava acostumado aos vestidos, e logo que se cansavam das camisas que lhes davam os emboabas (os estrangeiros) «largavam os trajes em casa até que lhes desse de novo na veneta vesti-los»[34]. O Índio tinha uma desculpa para justificar esse seu comportamento e sua nudez, ou seja: «que não podiam dispensar os banhos e lhes era difícil despir-se tão amiúde, pois em quanta fonte ou rio encontravam, metiam-se água, molhavam a cabeça e mergulhavam o corpo todo como caniços, não raro mais de doze vezes por dia»[35].

O hóspede é sagrado e recebido com o coro das mulheres que pranteiam as boas-vindas ao hóspede, louvando a sua bondade para os presentes e para ele ter enfrentado tantos perigos para chegar até ali. Depois o hóspede come, e só 'post prandium' negocia víveres ou outros objetos. Entre eles a segurança do hóspede é absoluta. «Assim como odéiam os inimigos e os matam e comem quando podem, amam os amigos e aliados e não hesitam em morrer para defendê-los»[36]. Até que os selvagens, vendo os viajantes cansados de tanto andar pela floresta e não estando estes acostumados a caminhar por tantas léguas, se ofereciam como carregadores. O Índio chega até não comer em companhia das pessoas a que querem honrar, e Léry conta que eles afastavam a criançada dizendo não ser digna de chegar perto do hóspede.

Além de ser hospitaleiro e receber com cordialidade os estrangeiros, o Índio resulta ser muito educado, pois não costuma interromper o discurso de ninguém; ele tem ótima memória, como nos informa Léry, e consegue lembrar os nomes das pessoas que encontrou durante toda a vida!

---

[33] Idem, p. 79.
[34] Idem, p. 117.
[35] Idem, p. 120.
[36] Idem, p. 241.

Mas ele tem também defeitos e um desses, que chocou fortemente Léry, foi o fato do Índio não ter uma idéia do que seja a propriedade particular; assim quando um estrangeiro chega numa aldeia, todos tocam e mexem nas suas coisas, brincam e usam chapéus e cintos do hóspede. Isso poderia ter sido percebido, por um homem do meado de mil e quinhentos, como uma violência ao próprio espaço vital e inclusive cultural, tendo o Índio uma diferente percepção 'prossémica' do espaço entre os indivíduos.

A 'caridade natural' do Índio aparece neste trecho: «presenteando-se diariamente uns aos outros com veações, peixes, frutas e outros bens do país; e prezam de tal forma essa virtude que morreriam de vergonha se vissem o vizinho sofrer falta do que possuem; e com a mesma liberdade tratam os seus aliados»[37]. Essa 'caridade natural' vem apontada uma segunda vez pelo autor: «Vendo-nos horrivelmente arranhados de espinhos demonstraram-nos grande compaixão, bem diferente entre esses pretensos bárbaros da piedade formalística usada entre nós pelo que para consolação dos aflitos têm apenas palavras vãs»[38].

«Observei que os selvagens amam as pessoas alegres, galhofeiras e liberais, aborrecendo os taciturnos, os avaros e os neurastênicos. Posso assegurar aos sovinas e aos avarentos que não serão bem-vindos entre os tupinambás, porquanto detestam tal espécie de gente»[39].

Em suma o Índio, se não tivesse o 'defeitinho' de ser antropófago por vingança, seria até melhor do que a gente, pois: não bebe por melancolia, mas só para dançar melhor e folgar; come com as mãos mas de maneira educada e limpa, «com tal destreza que não perde um só farelo»[40]; é grande discursador, mas não costuma interromper os discursos dos outros.

Pena que, segundo o 'sexto sentido antropológico' de Lery, esta raça descenda de Cam (o filho maldito de Noé), e seja ignorante da criação do mundo (pois eles têm uma versão da criação, mas foi adulterada por causa de não existir escrita). Assim estes coitados aparecem aos olhos de Léry atormentados por espíritos malignos, pois não existe entre eles a idéia de um deus bom e piedoso com a gente. Tendo, sim, falsos profetas (os pajés ou os caraíbas) que ensinam-lhes um montão de coisas supersticiosas e inacreditáveis.

---

37 Idem, p. 239/240.
38 Idem, p. 240.
39 Idem, p. 166.
40 Idem, p. 124.

O Índio tem a idéia do dilúvio universal, mas como não existe a escritura, Lery queixa-se da falta de documentos escritos sobre esse assunto, lamentando que a transmissão oral das coisas sofra de algumas adulterações. Isso torna o Índio um ser primitivo. Porém os 'bons ares' fazem da mulher índia uma mulher sadia, que enfrenta o parto sem dramas ficando «de resguardo um dia ou dois... pendurando o nenê no pescoço por uma cinta de algodão e voltando a tratar da horta como de costume»[41]. As européias, mais delicadas por causa dos maus ares, ficam na cama uns quinze dias depois de ter dado à luz, e às vezes têm o mau hábito de não amamentar o bebê.

O Brasil, portanto, é o país onde os meninos podem espernear à vontade nos seus berços; onde as crianças são gorduchas e cheias de saúde; onde as mulheres não têm menstruação, pois: «nunca percebemos nas mulheres sinais de menstruação. Penso que os afastam ou empregam modos de sangrar diversos das européias, pois vi meninas de doze a quatorze anos cujas mães ou parentas as punham de pés juntos sobre uma pedra e com um dente afiado de animal lhes faziam incisões no corpo desde o sovaco até às coxas e os joelhos; e as raparigas, com grandes dores, sangravam assim por certo espaço de tempo. Creio que procedam deste modo desde o início para que não lhes vejam as impurezas»[42]. No Brasil os meninos chamam-se com nomes de animais e há fruta linda e saborosa: os ananáses e a banana, ou pacova, como as chamavam os índios.

Ali os homens não têm demora fixa, mas mudam de lugar tornando-se nómadas, para 'ir em busca de melhores ares'.

Jean de Léry conseguiu fazer do seu livro um tratado cientificamente dividido em capítulos; não se pode considerar somente uma descrição ou uma coleção de dados. Não tenta idealizar os acontecimentos mas sim, vê-los e explicá-los, anotando-os fielmente, tentando dar uma imagem o mais possível real do Índio e da sua terra.

Nesse país 'dos bons ares' Léry integrou-se perfeitamente, ao ponto de abrasilianar seu nome para ficar mais amigo dos índios (léryy-assu = ostra grande). Ele mesmo acrescenta «lamento muitas vezes não ter ficado entre os selvagens, pois entre os franceses tudo está italianizado»[43].

Será que a Itália, naquela época, estava já com a péssima reputação de hoje?

---

[41] Idem, p. 226.
[42] Idem, p. 227/228.
[43] Idem, p. 251.

O «Tratado da Província do Brasil» de Pêro de Magalhães de Gândavo:

A IDEIA DO BRASIL NOS CRONISTAS E VIAJANTES PORTUGUESES DOS SÉCULOS XVI E XVII:

MARIA CELESTE PINTO

O '*Tratado da Província do Brasil* de Pêro de Magalhães de Gândavo [1] constitui, com o *Tratado da Terra do Brasil*, o arquétipo da sua obra mais acabada e justamente conhecida *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, a única editada no século XVI (em 1576).

Durante a sua permanência no Brasil, que se deve ter verificado entre 1565 e 1570, «teve ocasião de observar com judiciosa curiosidade tudo quanto era digno de memória» [2] registando-o ele próprio pela primeira vez em 1572. Esta obra pioneira, que abrirá o caminho a outras [3], resulta dum testemunho directo da experiência pessoal, como se pode ler na Dedicatória à Rainha (D. Catarina) a quem oferece «este sumario da província do Brasil, (cousa que até agora não empreendeu pessoa alguma)» dando «novas particulares destas partes (...) onde por alguns anos me achei e coligi esta breve informação na verdade e a maior parte das cousas que aqui escrevo vi, e experimentei» [4]. Uma tal

---

[1] O presente estudo foi feito a partir da primeira edição facsimilar com transcrição, introdução e notas ao texto por Emanuel Pereira Filho, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, M.E.C., 1965.

[2] Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, III, p. 591, citado na Introdução à edição citada.

[3] Cf. Francisco Soares, *Cousas Notáveis do Brasil*, reprodução facsimilar, transcrição dos manuscritos quinhentistas (1590 e 1591-1596) e introdução de A. G. Cunha, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, M.E.C., 1966.

[4] Edição citada, p. 35, l.21-9.

declaração de princípios desde logo o situa entre os humanistas do tempo «realizando literariamente um ideal de vida que tem por base uma revalorização das formas da natureza captadas pelos sentidos»[5].

Na sua exposição de cunho informativo predomina a preocupação de objectividade pragmática; o autor quer, acima de tudo, ser útil e, para o conseguir, terá de ser claro e objectivo, despojado de toda e qualquer artificialidade, cingindo-se apenas aos aspectos mais importantes. «Minha tenção não foi outra senão denunciar neste sumário em breves palavras a fertilidade e abundância da terra do Brasil para que esta fama venha a notícia de muitas pessoas que nestes reinos vivem com pobreza e não duvidem escolhê-la para seu remédio porque a mesma terra é tão natural e favorável aos estranhos que a todos agasalha e convida com remédio por pobres e desamparados que sejam», declara no Prólogo ao leitor (l. 35-46).

Além dos seus objectivos imediatos, também a matéria e o âmbito do *Tratado* são definidos a partir do próprio título «no qual se contém a informação das cousas que há na terra, assim das capitanias e fazendas dos moradores que vivem pela costa, e doutras particularidades que aqui se contam: como também da condição e bestiais costumes dos Indios da terra, e doutras estranhezas de bichos que há nestas partes» (l. 2-10).

O papel da informação assume aqui um duplo significado e o seu efeito pretende ser, será, poderoso: estimular o povoamento das novas terras que, uma vez conhecidas na sua inominável riqueza e convenientemente granjeadas, constituiriam, sem dúvida, a solução ideal para a miséria que então grassava no reino. «E assim cada vez se vai fazendo mais próspera e *depois que as terras viçosas se forem povoando que agora estão desertas por falta de gente* hão se de fazer nelas grossas fazendas como já estão feitas nas que possuem os moradores da terra. E também se espera desta província que por tempo *floresça tanto na riqueza* como as Antilhas de Castela porque é certo ser em si a terra *mui rica* e haver nela *muitos metais*, os quais até agora se não descobrem ou *por não haver gente na terra* para cometer esta empresa ou também *por negligência* dos moradores que se não querem dispor a esse trabalho» (l. 46-60).

---

[5] António José Saraiva e Luís de Albuquerque, *História da Cultura em Portugal*, II vol., Cap. V (O Humanismo em Portugal), p. 513.

Mais adiante Gândavo não deixa de se apoiar em argumentos de reconhecida autoridade para reforçar o seu convite: «os padres da Companhia de Jesus (...) também aumentaram muito esta terra e *desejam vê-la povoada de muitos moradores* porque são como digo as terras desta capitania (Rio de Janeiro) mui largas e sabem quão proveitosas são para toda a gente pobre que as for possuir, e por tempo hão se de fazer nelas grandes fazendas: e os que lá forem viver com esta esperança não se acharão enganados» (l. 433-43). O mesmo exemplo será invocado logo a seguir, relativamente à de S. Vicente: «Aqui e nas mais capitanias têm feito estes padres da Companhia grande fruto e fazem com que a terra vá em muito crescimento, trabalham por fazer cristãos a muitos índios e metem muitas pazes entre os homens» (l. 475-80), não faltando sequer a justificação religiosa.

Da contraposição dos espaços *este reino/a terra do Brasil, cá/lá*, obtém-se o binómio *pobreza* (insuperável)*/riqueza* (indubitável) do qual resulta sobrevalorizada a nova terra que se impõe aproveitar fazendo justiça a tão pródiga disponibilidade. O leitmotiv da «fertilidade e abundância da terra» surge enunciado com insistência ao longo do texto, como veremos. Se no início o discurso se apresenta sob a forma de promessa, o tom exortativo persiste e o círculo fecha-se com idêntico voto:

«E porque a felicidade e aumento desta província consiste em ser povoada de muita gente não havia de haver pessoa pobre nestes reinos que não fossem (sic) viver a estas partes com favor de sua Alteza, onde os homens vivem todos abastados e fora das necessidades que cá padecem. E desta maneira permitirá Deus que floresça tanto a terra desta nova Lusitânia que com ele se aumente muito a coroa destes reinos e seja dos outros invejada para que não desejemos terras estranhas prometendo esta nossa tanta riqueza e prosperidade aos que a forem buscar para seu remédio» (l. 1355-71).

O texto encontra-se dividido em duas partes de índole especificamente descritiva. Na primeira parte o autor faz a descrição das capitanias que se estendem ao longo da costa, apontando dados geográficos, produções locais, condições de vida, número de engenhos e de habitantes, enquanto na segunda se detém mais pormenorizadamente sobre «as cousas que são mais gerais por toda a costa do Brasil», como «fazendas», «costumes», «qualidades» (clima), «mantimentos», «caça», «frutas» e «bichos da terra», dedicando o maior espaço à «condição e costumes dos índios» ao tratar da sua «guerra», «da morte que dão aos cativos» e ainda dos «resgates».

Já não nos encontramos, é certo, perante o olhar ingénuo e deslumbrado dos navegadores dos primeiros anos do século [6], mas a realidade descrita — pela sua própria natureza estranha e exuberante — continua a exercer um indizível fascínio sobre os observadores do velho continente, agora também interessados no proveito que a terra pode dar. Tal atracção pelo «diverso» revela-se ao nível da linguagem no uso constante de adjectivação e adverbialização superlativas para designar o referente, como nas expressões: «terras mui viçosas que dão infinito algodão» (l. 174), «terras mui grossas e acomodadas» (l. 196), «há muito peixe em extremo, e junto dele muita infinita caça de porcos e veados» (l. 198-200), «esta é a mais fértil e viçosa terra que há no Brasil, tem terras mui singulares e muitas águas para engenhos de açúcar» (l. 418-21), «esta terra é mui fértil e viçosa, toda coberta de altíssimos e frondosos arvoredos, permanece sempre a verdura nela inverno e verão» (l. 670-3), «grande mato e mui basto, e de tal maneira está escuro e serrado em partes que nunca participa o chão da quentura nem da claridade do sol e assim está sempre húmido e manando água de si. As águas que na terra se bebem são mui sadias e saborosas, por muita que se beba não prejudica a saúde da pessoa» (l. 676-83). Tudo aqui é mais vasto, mais rico, mais saboroso, quase fantástico e disforme. Apesar do carácter científico que pretende imprimir ao seu *Tratado*, Gândavo não pode deixar de exprimir a sua admiração diante desta terra excepcional. Depois de se referir às estações do ano, «seis meses de verão e seis de inverno» (l. 597), ao regime de ventos e monções e sua influência na navegação, exceptuando um certo vento da terra que «é muito perigoso e doentio» (l. 638), Gândavo comenta o clima e os seus efeitos extraordinários nos seguintes termos: «é esta terra mui salutífera e de bons ares onde as pessoas se acham bem dispostas e vivem muitos anos, principalmente os velhos têm melhor disposição e parece que tornam a renovar e por isso alguns se não querem tornar a suas pátrias temendo que nelas se lhes ofereça a morte mais cedo» (l. 643-50). Mais um contributo para a formalização duma ideia do Brasil com base nos mitos, ainda hoje vivos, do «paraíso reencontrado» e do «vale da eterna juventude» [7].

---

[6] Cf. Jaime Cortesão, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa, Portugália Editora, 1967; Anna Unali, *La «Carta do Achamento» de Pero Vaz de Caminha*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1983; e Sílvio Castro, *La Lettera di Pero Vaz de Caminha sulla scoperta del Brasile*, Università di Padova, 1984.

[7] Cf. Carmen Radulet, *Paesi Nuovamente Ritrovati: le Prime Notizie sul Brasile*, in «Quaderni Portoghesi» n.º, 4 (1978), pp. 83-99.

Ao tema da exaltação da natureza, agora mais largamente conhecida nas suas formas sensíveis, liga-se o interesse pelo «outro», a compreensão da novidade e da diferença. O homem não está só, alarga a sua dimensão social, o seu mundo, projectando a sua interioridade numa nova exterioridade, como se pode verificar na descrição «duma certa nação de gentio que se acha nesta capitania» (Ilhéus), logo na primeira parte. Trata-se dos índios Aimorés que «vieram do sertão há cinco ou seis anos e dizem que outros contrários destes vieram sobre eles e os desbarataram todos e os que fugiram são estes que andam pela costa. (...) A língua deles é diferente dos outros índios ninguém os entende: alguns deles são tão altos e tão largos do corpo que quase parecem gigantes. São mui alvos, não têm parecer dos outros índios da terra nem têm casas nem povoações onde morem. Vivem entre os matos como brutos animais, são mui forçosos em extremo» (l. 281-93). «Não pelejam em campo nem têm ânimo para isso, põem-se entre o mato junto de algum caminho e tanto que passa alguém atiram-lhe ao coração ou a parte onde o matem, e não despedem frecha que não a empreguem. Finalmente não têm rosto direito a ninguém se não à traição fazem a sua» (l. 300-6).

É agora que as coisas se complicam: «l'enfer c'est les autres». Também aqui se poderia empregar a lapidar expressão usada por Todorov a propósito da descoberta da América por Colombo: «l'altérité humaine est à la fois révélée et refusée» [8]. Não deixa, todavia, de perpassar uma certa ambiguidade numa tal atitude de não-identificação, claramente documentada numa outra passagem: «Todos quantos índios há (...) são seus inimigos e temem-nos muito porque é gente atraiçoada» (l. 322-4), «são mui feros e cruéis, não se pode com palavras encarecer a dureza desta gente» (l. 328-30); «também os portugueses matam alguns deles, e têm muitos destruídos (...) e guardam-se muito deles porque já sabem suas manhas e conhecem muito bem sua malícia e traições» (l. 334-40).

Na visão que Gândavo como cronista nos apresenta dos Índios, e dos Portugueses que com eles lutam, existe «un enchaînement effrayant, où comprendre conduit à prendre et prendre à détruire» [9], engrenagem que, sem dificuldade, irá determinar o colonialismo.

---

[8] Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique*, (La question de l'autre), Paris, Ed. du Seuil, 1982, p. 54.

[9] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 133.

Mas, observemos mais de perto como se efectua a perspectivação da realidade humana sob este ângulo. Logo na primeira parte do *Tratado*, quando se descreve a capitania de Pernambuco, somos informados de que «tem muitos escravos índios que é a principal fazenda (...) mais baratos que em toda a costa» (l. 115-9). Esta atitude prevalece na segunda parte, de matiz mais vincadamente etnológico, uma vez que «os moradores desta terra do Brasil (...) a primeira cousa que pretendem alcançar são escravos para lhes fazerem e grangearem suas roças, porque sem eles não se podem sustentar na terra (...). E se estes índios não foram tão fugitivos e mudáveis não tivera comparação a riqueza do Brasil» (l. 499-509) e ainda «por pobres que sejam, se cada um alcançar dous pares ou meia dúzia de escravos (que pode um por outro custar pouco mais ou menos até dez cruzados) logo tem remédio para sua sustentação porque uns lhe pescam e caçam outros lhe fazem mantimentos e fazenda. E assim pouco a pouco enriquecem os homens e vivem honradamente na terra com mais descanso que neste reino» (l. 565-76). Sob este ponto de vista — a mão-de-obra barata e facilmente controlável — mostram vantagem os «escravos da Guiné» que «são mais seguros que os índios da terra porque nunca fogem nem têm para onde» (l. 555-7).

Pondo de lado uma eventual polémica sobre a apologia da escravatura, afigura-se mais importante a afirmação da face humanista de Gândavo que na segunda parte se desenha com maior nitidez. Atentemos no interesse de tipo «antropológico» com que descreve os indígenas: «não se pode numerar nem compreender a multidão do bárbaro gentio que se meou a natureza por toda esta terra do Brasil» (l. 891). Depois de mencionar as discórdias internas que permitiram a fixação dos portugueses, refere-se às lutas que foi preciso travar com os mais indomáveis e aguerridos, as quais se saldaram pela vitória dos conquistadores que conseguiram afugentar uns e submeter outros «nalgumas aldeias que são de paz e amigos dos portugueses» (l. 917). O autor fala ainda da sua nudez (estado natural), da língua (a que faltam *f*, *l* e *r*, «cousa digna de espanto porque assim não atêm fé, nem lei, nem rei, e desta maneira vivem sem justiça e desordenadamente» (l. 920-3), das casas e aldeamentos e, com minucioso interesse, da organização social e familiar dos Índios e da sua total ausência de crença: «não adoram cousa alguma nem têm para si que há na outra vida glória para os bons e pena para os maus tudo cuidam que se acaba nesta e que as almas fenecem com os corpos, e assim vivem bestialmente sem ter conta nem peso nem medida» (l. 953-9). Embora

não pratiquem qualquer religião, observam certas normas no enterro dos mortos: «costumam enterrá-lo assentado sobre os pés com sua rede às costas (...) põem-lhe de comer em cima da cova, e totalmente cuidam que come e que dorme na rede que tem consigo na mesma cova» (l. 1191-7).

Aos juízos de facto somam-se juízos de valor, aqui de sinal negativo («outras muitas bestialidades»), enquanto são de sinal positivo os que se relacionam com determinados aspectos da organização social porque «obedecem por vontade e não por força» ao capitão que «não castiga seus erros nem manda sobre eles cousa alguma contra sua vontade» (l. 942-9). Relação baseada na liberdade individual, utópica?

Mas é sobretudo na guerra, armados com arcos e infalíveis flechas, que os Índios melhor se exprimem e revelam ao estrangeiro o seu *modus vivendi:* «são mui belicosos e têm sempre grandes guerras uns contra os outros nunca se acha neles paz nem é possível haver entre eles amizade (...) e assim vai crescendo o ódio cada vez mais, e ficam inimigos perpetuamente» (l. 961-8).

É curioso notar o modo realista como Gândavo descreve um combate entre Índios — cruel espectáculo de som e movimento — pondo em relevo a sua extraordinária agilidade, também ela uma arma de defesa: «parece cousa estranha ver dous três mil homens nus duma parte e doutra com grandes assobios e grita frechando uns aos outros, e enquanto dura esta peleja nunca estão com os corpos quedos maneando-se duma parte para outra com muita ligeireza para que não possam apontar nem fazer tiro em pessoa certa» (l. 976-83).

E não deixa de se escandalizar diante da sua grande temeridade e ousadia, inconsciência que lhes permite ignorar o medo da morte: «gente é esta mui atrevida que teme muito pouco a morte, (...) e quando partem dizem vamos matar sem mais consideração, e não cuidam que também podem ser vencidos» (l. 987-94). O seu destemor não é porém de desprezar, como a experiência tem demonstrado, porque «uma das cousas que desbaratou muitos portugueses foi a pouca estima em que tinham a guerra dos índios e o pouco caso que faziam deles e assim morreram muitos miseravelmente por não se aperceberem como convinha» (l. 999-1004). Guerras cruéis cujo móbil é unicamente o espírito de vingança [10].

---

[10] Sergio Landucci, *I Filosofi e i Selvaggi* (1580-1780), Bari, Edizioni Laterza, 1972, p. 130, em que refere: «tre grossi ordini di passioni inducenti alla violenza: la «competizione» per il possesso di beni materiali, la «diffidenza» reciproca e il desiderio di vendetta sollecitato dal senso

Sabe-se que «não dão vida a nenhum cativo, todos matam e comem» (l. 995-6). Justamente neste capítulo surgem os elementos colhidos através duma maior proximidade, e do conhecimento directo ou relatado [11] dos costumes destas populações, entre os quais se destaca o canibalismo, indiscutível sinal de barbárie, horrenda bestialidade.

Confrontado com a irracionalidade dos ódios insolúveis e perpétuos e do comportamento exclusivamente ditado pela violência, o nosso autor encontra-se, neste passo, bem mais próximo da comparação com os animais do que da mítica idealização do «bon sauvage» a que a Carta de Pêro Vaz de Caminha deu início.

«...se logo com aquele ímpeto os não matam levam-nos vivos para suas aldeias (ou sejam portugueses, ou quaisquer outros índios seus inimigos) (...) lançam uma corda mui grossa ao pescoço do cativo para que não possa fugir, e armam-lhe uma rede em que durma e dão-lhe uma índia moça a mais fermosa e honrada que há na aldeia para que durma com ele e também tenha cuidado de o guardar (...) e de lhe dar muito bem de comer e beber» (l. 1009-24). Depois do banho purificador segue-se o ritual da execução no meio de «grandes cantares e folias». A cena, descrita com abundância de pormenores e no presente do indicativo, como aliás a maior parte do texto, dado o seu teor documental, alcança grande poder visualizador e dramático: «Aquele que o há-de matar empena-se primeiro com penas de papagaio de muitas cores por todo o corpo: há-de ser este matador o mais valente da terra e o mais honrado (...) depois de o ter afrontado com muitas palavras injuriosas dá-lhe uma grande pancada na cabeça e logo da primeira lha faz em pedaços (...) tudo enfim cozem e assam, e não fica dele cousa que não comam. Isto é mais por vingança e por ódio que por se fartarem» (l. 1048-68).

Uma das raras formas de escapar à morte é precisamente a fuga em conivência com a índia que o deve vigiar, «ainda que são alguns tão brutos que não querem fugir depois de os terem presos porque houve algum que estava já no terreiro atado para padecer e davam-lhe a vida e não quis senão que o matassem dizendo que seus parentes o não teriam

---

del l'onore offeso. (...) Gli ultimi due erano regolarmente chiamati in causa in ogni relazione di viaggio, si può dire nella vivissima sorpresa che destava immancabilmente in tutti gli Europei, abituati a tutt'altro, lo spettacolo di guerre crudelissime, non rivolte, però, alla conquista territoriale nè al saccheggio, bensídirettamente ed esclusivamente alla soppressione fisica degli avversari».

[11] Cf. Hans Staden, *La Mia Prigionia tra i Cannibali*, introduzione, note e traduzione di A. Guadagnin, Milano, Longanesi, 1970.

por valente e que todos correriam com ele, e daqui vem não estimarem a morte e quando chega aquela hora não a temerem nem mostrarem nenhuma tristeza naquele passo» (l. 1091-101).

Não deixa de ser contraditória nestas circunstâncias a posição de fundamental recusa que leva o autor a classificar como «brutos» aqueles que, por obedecerem a valores admiráveis em si, como a honra e a coragem, superam qualquer razoável instinto de apego à vida [12]. Se, por um lado, existe uma certa atracção pelo «diverso» que complacentemente se descreve na sua exterioridade, é, por outro lado, cada vez mais evidente a fixidez do olhar carregado de preconceitos culturais que observa a nova realidade humana repetidamente assimilada ao mundo animal: «são estes índios mui desumanos e cruéis, não se movem a nenhuma piedade. Vivem como brutos animais sem ordem nem concerto de homens. São mui desonestos e dados a sensualidade e entregam-se aos vícios como se neles não houvera razão de humanos» (l. 1102-9), «trazem o rosto todo cheio de buracos e de pedras e assim parecem mui feios e disformes» (l. 1128-30).

Excepção feita a raras vozes discordantes como a de Montaigne [13], precursoras do iluminismo e da antropologia como ciência, esta atitude irá prevalecer ao longo dos séculos.

Uma certa dose de objectividade é, porém, salvaguardada quando Gândavo menciona uma das poucas mas apreciáveis qualidades morais que lhes reconhece: a possibilidade «de qualquer cousa que comam por pequena que seja hão de convidar com ela quantos estiverem presentes, só esta proximidade se acha entre eles» (1117-21).

É quase sempre no relacionamento com os estranhos ao grupo que encontramos referências ao mundo feminino. Tal como os homens, «as fêmeas não cobrem parte nenhuma de seu corpo e trazem descoberto quanto a natureza lhes deu» (l. 925-8), «costumam tingir-se com o sumo duma fruta que se chama genipapo que é verde quando se

---

[12] Episódio semelhante será mais tarde cantado em tom heróico-elegíaco por Gonçalve Dias no seu poema *I-Juca-Pirama*, in *Panorama da Literatura Brasileira*, vol. II, *O Romantismo*, des Edgard Cavalheiro, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1959.

[13] A sua é uma posição de «solenne ripulsa dell'idea di 'barbarie', precisamente attraverso la intuizione dell'universalità del fenomeno dell'etnocentrismo»:

> «Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage; comme de vray il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du pais où nous sommes...».
> «Nous les pouvons donc bien appeler barbares, *en esgard aux règles de la raison*, mais non pas en esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie...».

Essais, IXXXI (1580), *Des Cannibales*; ed. A. Thibaudet, Paris, 1950, pp. 243 e 248, apud Sergio Landucci, *op. cit.*, pp. 31-2.

pisa e depois que o põem no corpo e se enxuga fica mui negro (...): isto tudo fazem por galanteria» (l. 1145-9), mas, contrariamente a eles, «as fêmeas prezam-se muito de seus cabelos e trazem-nos muito compridos e penteados e as mais delas enastrados» (l. 1135-8).

Pelo que diz respeito ao seu comportamento e atribuições sociais, já sabemos que «uma índia moça» teme o cargo de acompanhar e «dar de comer e beber» ao cativo; as velhas, por seu turno, são muito respeitadas, e «todos seguem muito o seu conselho» (l. 1179); além disso, «costumam apanhar-lhes as frechas pelo chão e servi-los enquanto pelejam» (l. 984-6) e participam no ritual da antropofagia «com um cabaço na mão», em que diligentemente recolhem «os miolos e o sangue» da vítima.

«Se a moça que dormia com o cativo fica prenhe», duas coisas podem verificar-se: «aquela criança que pare depois de criada matam-na e comem-na» (l. 1074-5), ou «porque a mãe sabe o fim que hão de dar a esta criança» (...) mata-a ela própria «dentro da barriga» (l. 1079-83), com idênticas consequências — a eliminação da carne do seu «contrário» de quem continuam a vingar-se para além da morte.

Porém, «acontece algumas vezes afeiçoar-se tanto a este cativo e tomar-lhe tanto amor que foge com ele para sua terra pelo livrar da morte» (l. 1084-7), repudiando o grupo em favor duma nova forma de vida. Mas, em geral, «estas índias guardam castidade a seus maridos e são muito suas amigas porque também eles sofrem mal adultérios» (l. 1152-4) e, casando com os tios, «são suas mulheres verdadeiras e não lhas podem negar seus pais» (l. 1157-8).

Como se vê, a mulher submete-se sempre em regime de poligamia à vontade daquele que deve servir, desempenhando um papel secundário nesta sociedade patriarcal. Somente num único caso, através da identificação com o macho e exercendo a actividade da guerra que lhe é própria, pode ascender a um estatuto de maior liberdade, mas tal conquista implica a alienação de alguns dos seus direitos: «prometem castidade e assim não casam nem conhecem homem algum de nenhuma qualidade nem no consentirão ainda que por isso as matem» (l. 1160-3).

Parece-nos poder afirmar que se vem delineando um movimento de simpatia para com a mulher índia que, mais aberta à mudança e próxima do viver quotidiano, se tornará como objecto de desejo e de conflito, o elemento privilegiado da aculturação com os portugueses: «a maior parte (dos moradores da capitania de S. Vicente) são mamalucos filhos de portugueses e de índias da terra» (l. 473-5).

No final da obra tomamos conhecimento de algumas justas e corajosas atitudes dos padres da Companhia de Jesus relativamente aos direitos dos Índios, que os colonos começavam a explorar por meio de pseudo-resgates e outras violências: «salteavam quantos queriam sem ninguém lhes ir à mão, mas já agora não há isto na terra nem resgates como soía porque depois que os padres da Companhia vieram a estas partes proveram neste negócio e vedaram muitos saltos (...) os quais encarregavam muito suas consciências com cativarem muitos índios e moverem-lhes guerras injustas» (l. 1211-9). A aplicação da justiça que concede a liberdade aos Índios contribui para instaurar um clima de paz e prosperidade «e os moradores da terra não deixam por isso de ir muito avante com suas fazendas» (l. 1234-6).

De simples elenco descritivo da fauna, flora e paisagem do Brasil, o *Tratado* transforma-se pouco a pouco num documento de inegável valor etnológico e literário, sobretudo quando se debruça sobre o elemento humano, dado a conhecer nos seus aspectos físicos e sociais e também psicológicos: «Estes índios vivem mui descansados, não têm cuidado de cousa alguma senão de comer e beber e de matar gente e por isso são mui gordos em extremo e assim também com qualquer desgosto emagrecem muito e como se agastam de qualquer cousa, comem terra e desta maneira morrem muitos deles bestialmente» (l. 1172-9). Por este breve apontamento sobre o carácter frágil e descuidado de homens-crianças que a brutal curiosidade de outros veio perturbar, Gândavo acena à pesada carga de dor e de morte que, sabemo-lo hoje, irá conduzir à sua quase total extinção.

Sendo sobejamente conhecida a actividade erudita de Gândavo concorrente ao estudo da língua portuguesa [14], embora, pela definição de António José Saraiva, o humanista seja «um intelectual desligado da técnica produtiva e o seu critério de verdade o da coerência e não o da eficiência» [15], esta obra não contraria, antes amplia os seus objectivos éticos mais profundos. Oferecendo uma imagem do Brasil como «terra prometida» mais não faz do que apontar soluções para alguns problemas sócio-económicos do seu país. O *Tratado* é uma obra importante pela sua originalidade e, sob todos os pontos de vista, maduro fruto do seu tempo; semente de novas colheitas.

---

[14] Cf. *Regras que ensinam a maneira de escrever a orthographia da língua portuguesa com hum Diálogo que adiante se segue em defensam da mesma língua*, Lisboa, 1574, citado por Maria Leonor Carvalhão Buescu in *Gramáticos Portugueses do Século XVI*, Lisboa, ICLP, 1978.

[15] A. J. Saraiva, *op. cit.*, p. 517.

Parece-me poder concluir da leitura do texto, que oscila constantemente entre um registo positivo (sobretudo no que se refere à terra, glorificada e amada), e outro, negativo, embora ambíguo (relativamente aos homens que, por vezes, não são compreendidos na sua plenitude de sujeito), que nele se situam todos os germes da tríade comunicação/colonialismo/esclavagismo [16] que vingará por espaços demasiado vastos e tempos demasiado longos e que a história, humanizando-se, tende hoje, enfim, a inverter.

Todas estas relações sobre o novo mundo «annonçaient, sans le réaliser pleinement, le dialogue des cultures qui caractérise notre temps, et qu'incarne à nos yeux l'ethnologie, à la fois enfant du colonialisme et preuve de son agonie: un dialogue où personne n'a le dernier mot, où aucune des voix ne réduit l'autre au statut d'un simple objet, et où l'on tire avantage de son extériorité à l'autre» [17]. E, citando ainda com Todorov um optimista como Lévinas: «Notre époque ne se définit pas par le triomphe de la technique pour la technique, comme elle ne se définit pas par l'art pour l'art, comme elle ne se définit pas par le nihilisme. Elle est action pour un monde qui vient, dépassement de son époque — dépassement de soi qui requiert l'épiphanie de l'Autre» [18].

---

[16] T. Todorov, *op. cit.*, pp. 81-3: «...si le colonialisme s'oppose d'une part à l'esclavagisme, il s'oppose en même temps à une autre forme, positive ou neutre, du contact avec autrui, et que j'appellerai simplement la *communication*: à la triade comprendre/prendre/détruire correspond cette autre, en ordre inversé: esclavagisme/colonialisme/communication».

[17] T. Todorov, *op. cit.*, p. 253.

[18] Ibidem, p. 254.

A ideia do Brasil em Ambrósio Fernandes Brandão

GIAMPAOLO TONINI

Os *Diálogos das Grandezas do Brasil* foram compostos, como declara o próprio autor [1], em 1618, mas nunca circularam impressos até o século passado. O manuscrito desapareceu, talvez sacrificado pela «política de segredo», assim como um apógrafo que havia na Biblioteca Nacional de Lisboa [2]. A sorte quis que Francisco Adolfo de Vernagem em 1874 encontrasse outro na Biblioteca de Leyde, em Holanda, de onde extraiu um manuscrito. Desde então o texto foi impresso cinco vezes [3]. O texto que ficou anônimo por mais de três séculos, durante muito tempo foi atribuído a Bento Teixeira, até que Capistrano de Abreu, com claros argumentos, indicou em Ambrósio Fernandes Brandão o autor. Brandão, cristão-novo e português, devia ter vivido quase 25 anos no Brasil, de 1583 a 1597 e de 1607 a 1618. Foi arrecadador de dízimos de açúcar, sob as ordens de Bento Dias de Santiago e mais tarde senhor de engenho na Paraíba [4]. Não se sabe quando e onde nasceu nem quando e onde morreu.

A obra, estruturada em diálogos, travados entre Brandônio e Alviano, à semelhança de tantos moralistas portugueses do século XVI,

---

[1] Falando da capitania do rio Grande, ele diz que «...não há nela engenhos de fazer açúcares mais de um até este ano de 1618...» p. 51 dos *Diálogos das Grandezas do Brasil*, Introdução de Capistrano de Abreu e notas de Rodolfo Garcia, Livraria Progresso Editora, Bahia 1956. Todas as citações serão tiradas dessa edição.

[2] Do apógrafo de Lisboa foi publicado o *Diálogo Primeiro* na revista semanal «Iris», no rio, por José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha, de Janeiro de 1848 a Junho de 1848, tomo III, n. 24, 25, 26.

[3] De 1883 a 1887 na *Revista do Instituto Arqueológico Pernambucano;* em 1930 pela Academia Brasileira de Letras; em 1943 por Jaime Cortesão; em 1956 pela Livraria Progresso da Bahia; em 1933 pela Imprensa Universitária de Recife.

[4] Cf. Capistrano de Abreu, Introdução à ed. cit. de 1956, de p. 9 a p. 24.

trata da descrição das capitanias, descobrimento e povoação da terra, do clima, riquezas, fertilidade, fauna e flora, costumes dos gentios e dos portugueses.

Que dos dois dialogantes Brandão seja o mesmo Brandônio, parece não haver dúvida porque, uma vez identificado em Brandão o autor dos diálogos, tantas são neles as justaposições e coincidências biográficas entre o autor e o dialogante. Que Alviano seja tal Nuno Álvares, cristão-novo, que foi com Brandão denunciado na Bahia perante a mesa do Santo Ofício em 8 de Outubro de 1591, ambos acusados de frequentarem a sinagoga clandestina de Camaragibe, «blasfemos e hereges que trabalhavam e faziam trabalhar aos domingos e dias santos» [5], ou que seja um heterônimo, quer dizer «o Brandônio de 1583, assim como Brandônio é o Alviano de 1618, ambos representando em conjunto o drama psicológico e material, não só de adaptar-se à terra desconhecida e estranha, mas ainda, e sobretudo, o de assimilá-la dentro de si, incluí-la no seu próprio sistema moral e, com isso, torná-la familiar e mentalmente natural» [6], já é menos importante porque na economia da obra a figura de Alviano não é identificável com uma única pessoa real, mas sim com uma época, reduzindo-se a uma ficção polissimbólica na qual predomina a imagem do reinol, o novo da terra, em contraposição a Brandônio, o povoador.

As suas intervenções, quase sempre em forma de perguntas [7], ou de provocatórias atitudes contrapostas [8], ou de simples e repetidos estímulos a seguir [9], são os pretextos para motivar as respostas de Brandônio em forma de explicação, de descrição ou de narração. Outras vezes, depois de se ter definido novo e ignorante da terra, (I, 40) revela conhecimentos tais que não necessitaria de explicação nenhuma (I, 65; I, 71). É portanto evidente que é simplesmente o meio que permite o diálogo, uma ficção destinada a resumir em si as opiniões e os mitos que Brandão quer discutir e dimensionar, como o pessimismo que não acredita nas riquezas, na salubridade, nas possibilidades sócio-econômicas do Brasil, o desprezo pelo gentio ou a sua celebração, o mundo da cultura exclusivamente livresca, que Brandão não ignora, mas que quer completar com a observação e a experiência.

---

[5] Como sugere Rodolfo Garcia, *op. cit.*, p. 25.

[6] Como afirma Wilson Martins em *História da Inteligência Brasileira*, Vol. I, p. 130-131 da 2.ª ed. Maio 1977, Editora Cultrix Ltda., São Paulo.

[7] I, 43; I, 54; II, 128.

[8] I, 28; I, 35; II, 116.

[9] I, 51; I, 62; III, 158; III, 160.

Naturalmente, como todos os portugueses que vivem as novas realidades, trata com certo desprezo a ciência antiga:

> «[...] os filósofos antigos [...] filosofaram aquelas coisas fantásticas que conceberam nas idéias, as quais vendiam em seus escritos por verdadeiras e indubitáveis, e por tais foram recebidas, enquanto a experiência, que hoje temos tomado delas, nos mostrou ser tudo ao revez do que êles afirmaram» (II, 96).

O experimentalismo e o realismo juntam-se e assim das pedras preciosas nega as virtudes sobrenaturais (I, 31), das emas diz que têm por fabuloso o dizer-se que comem ferro, porque nunca soube que o comessem, «posto que tenho visto muitas» (V, 263) e das salamandras que é também fabuloso o pensar que se criam no fogo, porque «...nas fornalhas dos engenhos de fazer açúcares do Brasil, que sempre ardem em fôgo vivo, se deveram de achar» (V, 258), ainda que umas vezes, poucas porém, não tivesse a força de rejeitar o novo e o inexplicado que encontrava e que tomava por maravilhoso e assim os pássaros «anuns» não têm sangue (V, 260) enquanto o tem o «sernanbim», marisco de qualidade estranha, ao qual, «nas conjunções das luas, lhe acode o mênstruo, como costuma vir às mulheres» (V, 280) [10].

Mas é preciso notar que nestes casos o autor exprime sempre reservas e ceticismo através das observações de Alviano. «Isso tenho eu por cousa indigna de se poder pôr em prática, porque não mostra nenhuma aparência de poder ser verdade, por encontrar às leis da natureza» diz Alviano ouvindo que as cobras «boaçús» morrem e renascem, e Brandônio acrescenta: «Já vos disse que eu não o vi...» [11].

Os *Diálogos* são obra de coisas vistas, é com insistência que Brandônio emprega o verbo «ver»: «vi pelos próprios olhos...», «Eu vi os dias passados», «O caso que vi...». O que êle conta é a verdade, como repetidas vezes confirma a Alviano: «Ninguém vos pode obrigar a que creais senão o que quiserdes, nem a mim que deixe de relatar a verdade de que tenho tomado à minha conta» (VI, 334) [12].

Nêle é bem presente a lição experimental do século XVI, o século de Duarte Pacheco Pereira, de Pedro Nunes, de Dom João de Castro, de Garcia da Orta. O seu é mais do «saber de experiência feito» exaltado por Camões, é um saber inquietamente experimental, sendo,

---

[10] Veja-se também V, 277.
[11] V, 304.
[12] Veja-se também V, 297.

as suas experiências não passivas, mas procuradas, provocadas pela curiosidade, «que tão pouco mora por estas partes» diz Brandônio (IV, 234), curiosidade interessada em comparar, ligar à vida e aplicar ao cotidiano, o conhecimento de coisas exóticas que podem ser proveitosas, como a lanugem de mongubeira (I, 27; IV, 230) «que se podia aplicar para muitas coisas», ou a erva que «a pouco trabalho se poderá dela fazer copia grande de anil, e eu o experimentei já» (IV, 234).

A sua atitude de curiosidade, de saber, de conhecer, de esclarecer, que o faz atento ao conhecimento de ervas, e plantas, é uma curiosidade que se pode definir para-científica pelos valores vegetais, quer de importância para a alimentação, quer de interesse médico. E assim no diálogo IV examina os vegetais presentes no Brasil (autóctones e importados) e dêles não só descreve as utilidades, mas também a maneira de os cultivar e de trabalhar e de aproveitar, como pela mandioca (IV, 211), pelo maïs (IV, 215), pelo trigo (IV, 217), do qual êle mesmo experimenta novas maneiras de cultivo, pela raiz do caravatá, o fruto comari (IV, 220) etc.. Não só conhece as virtudes terapêuticas e toxicológicas de numerosos produtos naturais, às vezes declarados superiores às medicinas tradicionais, mas também verifica usos e efeitos dêsses produtos e alguns experimenta-os sobre a própria pessoa.

Aconselha empregar a «payemanioba» ou a «Herva santa», devidamente preparadas para fazer uma espécie de análise clínica para descobrir a doença do bicho que deverá ser curada não com sangrias, como é costume fazer em Portugal, mas à maneira dos Índios (I, 123--127); explica perfeitamente o procedimento de preparar medicamentos purgativos com produtos locais (II, 128), ou como se podem maravilhosamente curar as feridas de guerra com um azeite que os Índios tiram duma árvore chamada copaíba (II, 130) e que os Portugueses «usam porque têm experimentado ser excelente remédio para feridas; mas nas mais enfermedades guardam na cura delas diferente estilo, porque se curam com médicos, barbeiros e cirurgiões portuguêses» (II, 131). Também nos diz como se cura a leismaniose, como se eliminam os bichos do pé (II, 132-133), como se preparam unguentos para cura de chagas (IV, 228), como intentou descobrir a erva que usava um dos seus escravos como antídoto para venenos «para depois a ficar conhecendo» (III, 185) e, a propósito dum sumo extraído dumas raízes e ervas que cura as mordeduras das cobras, afirma: «o experimentei, e fiz experimentar e se experimenta ainda até o dia de hoje entre os meus escravos».

Certamente não é sua intenção escrever um tratado de medicina ou de ciências naturais, não tem a capacidade nem a preparação dum Garcia da Orta e êle mesmo sabe que lhe falta a necessária formação científica e a capacidade de sistematizar os seus conhecimentos e que, portanto, não pode ir além duma atitude que se pode definir luso-tropicalista[13]. Nem era sua intenção fazer obra literária ou poética, ainda que seja evidente a sua formação cultural e a sua vocação literária.

Os *Diálogos*, seis ao todo, ocupam um período de sete dias, um por dia, e com um de descanso depois do terceiro[14]. Seis dias para descrever o Brasil: tantos quantos foram necessários à Criação. Na realidade, também a ordem que êle segue na descrição da nova terra tem muitas correspondências com a do primeiro relato bíblico da Criação. Entre o copioso e heterogêneo material informativo que compõe a obra, é possível enxergar uma linha que, partindo do diálogo primeiro da celebração dos Portugueses pelas descobertas e conquistas de ilhas e terras desconhecidas, entre os quais o Brasil, nêsse «grande pêgo do Oceano» (I, 34), (e aqui as descobertas têm quase valor de criação), chega à descrição do homem no diálogo sexto e passa, em ordem, pela descrição da terra, dos céus, das águas, das ervas e plantas e da fauna que vive no ar, na água e na terra. O dia de descanso na obra é o quarto, não podendo ser obviamente o sétimo, o que lhe permite chegar ao simbólico número sete e dar contemporaneamente uma forma simétrica ao todo: três dias de diálogo, mais um de descanso, e outros três de diálogo. Trata-se também, como foi já observado[15], dum dos muitos artifícios usados pelo autor para dar mais autenticidade à situação em que se desenrolam os *Diálogos*. Os numerosos referimentos autobiográficos[16] contribuem também para dar uma aparência de autenticidade à obra.

A cultura e a formação literária do autor, e também a erudição realmente surpreendente num colono[17], são confirmadas pelos

---

[13] Cf. Gilberto Freyre, *O Luso e o Trópico*, Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, Lisboa, 1961.

[14] As numerosas referências à Bíblia comprovam a sua origem hebraica.

[15] A propósito da estruturação da obra em diálogos, cf. o estudo de M. Simões *Dialogismo e Narração nos Diálogos das Grandezas do Brasil* em *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, n. 15-16, de p. 77 a 88, Istituto Editoriale Cisalpino-Goliardica. Milano ottobrel 1983.

[16] Além dos que já referimos cf. I, 66; I, 67; III, 151; III, 178; III, 191.

[17] Cf. as notas à ed. cut. de 1956 em que Rodolfo Garcia oferece o resultado das suas pesquisas sobre as fontes eruditas de Brandão, e principalmente a primeira nota ao diálogo segundo (p. 136, 137, 138).

conhecimentos, às vezes profundos, que êle demonstra ter das tendências e das realizações do mundo da cultura antigo e contemporâneo, e nos referimos a tratados morais, religiosos, científicos, a obras literárias clássicas e do Humanismo, a obras contemporâneas de conteúdo histórico, filosófico, político e ameno.

Pode-se identificar também uma vocação literária, que indubitavelmente não chegou a se concretizar em obra literária mas que se manifesta no amplo uso de artifícios literários, no constante e sapiente uso duma linguagem eficaz, colorida, às vezes lírica, ou na inserção de episódios que podem amenizar, provocando o riso [18], ou de micro-contos [19], e ainda nas frequentes considerações que êle faz sobre a dificuldade da matéria que êle quer tratar: (é quase uma invocação à Musa):

> «...é necessário que cobre novo alento e novo ânimo, por ser matéria tanto comprida como dificultosa...» (V, 305),

exclama ao final do *Diálogo V*. Mas a obra já estava quase acabada; só era necessário um último esforço e então o *Diálogo VI* começa desta maneira:

> «Assim como o que tem caminhado grandes jornadas, na derradeira se apressa mais para haver de chegar à sua pousada e nela descansar do trabalho que tem passado, assim havendo eu no dia de hoje de dar cumprimento à minha obrigação, nesta última prática me apressei mais do acostumado em vir ocupar este pôsto...» (VI, 313).

Tem também familiaridade com a técnica e o gosto dos Árcades. Repare-se nos nomes pastoris dos dois dialogantes: Brandônio e Alviano, ou nas palavras de Alviano que, perante as descrições que Brandônio faz da natureza do Brasil:

> «frondosas árvores, entrebastecidas matas e intricadas selvas, amenos campos, compôsto tudo de uma dôce e suave primavera; porquanto, em tôdo o decurso do ano, gozam as árvores de uma fresca verdura, e tão verdes se mostram no verão como no inverno, sem nunca se despirem de tôdo de suas folhas...» (III, 183).

---

[18] IV, 235; V, 273; V, 280-281; V, 291-292.
[19] I, 43-44; II, 180-181; V, 265-266; V, 270; VI, 339-340.

exclama:

> «Por essa maneira temos no Brasil outros novos campos de Tesália; porque tendes encarecido os seus com tão eficazes palavras, que me vem desejo de me transformar em um agreste pastor, somente para poder gozar de tanta frescura» (III, 184).

Ou repare-se na apresentação que Brandônio faz do jardim de árvores de espinho e do pomar que seria possível formar no Brasil (IV, 243-245), onde na suave e fresca tranquilidade arcádica, introduzem-se por meio duma expressão plástica certos jogos de claro-escuro, de luz e sombra, o gosto pelo contraste, pela abundância de pormenores formais e pelo sensualismo gostativo, olfativo, mas sobretudo, óptico. Elementos todos que individuam uma sensibilidade que adere com espontaneidade à cultura e à linguagem barroca.

Mas fora das parênteses de tipo narrativo ou lírico, há um aspecto, como já vimos e adiante veremos, que é constante nos *Diálogos* e é o aspecto prático, não acadêmico. Então é espontâneo perguntar qual é o motivo que o impeliu a compor a obra e para quem. Não para os literatos, nem para os homens de ciência. Não apresenta o Brasil como uma terra fértil, saudável e rica para que mais colonos queiram ir viver nela, porque está convencido que «o Brasil tem já em si tanta gente que basta para o povoar, e, ainda antes de poucos anos, lhe ficará sendo sobeja...» (VI, 315).

Nem êle, leigo, tinha de escrever uma relação ou informação da terra para os seus superiores. Assim não fala da controvérsia sobre a escravização dos Índios, então actualíssima e que nem a lei de 1611, em que se voltou praticamente à de Dom Sebastião de 1570, conseguia dirimir. Não há logicamente rasto de sublimação da empresa comercial em empresa religiosa. Os referimentos à presença dos religiosos são limitadíssimos em número e em pormenores: dos onze que aparecem ao longo da obra [20], dois encontram-se no Diálogo VI e nove no primeiro, em que faz a descrição das capitanias. São referimentos inevitáveis no quadro da descrição mesma e têm carácter de simples informação em que, mais que tudo, evidencia-se essa presença através da enumeração das autoridades religiosas residentes nas mais importantes cidades e na importancia que têm, sob o aspecto arquitectônico, os edifícios dêles. E é talvez lícito ver no referimento às

[20] I, 52; I, 55; I, 59; I, 65; I, 66; I, 70; I, 72; I, 73; VI, 318; VI, 344.

escolas dos Jesuítas uma encoberta crítica: os Jesuítas que têm o monopólio do ensino, dedicam-se à formação de «consumados teólogos» e ao ensino da «latinidade» (I, 61) num Estado que necessita de «pescadores», de «pastores», de «hortelões», de «tecelões» e de pessoas que saibam exercitar os demais ofícios «dos que hoje não são nesta terra na quantidade que era necessário houvesse» (VI, 314).

A evangelização dos gentios parece que não lhe interessa muito. Uma leitura pouco atenta do diálogo sexto, em que fala da antropofagia, da falta duma suprema autoridade política, da falta de ritos religiosos, do atavismo silvestre que influía na estabilidade dos índios, atraindo-os para o mato, da poligamia, da lascívia, da natureza fera e indómita, poderia fazer crer que o autor queria estabelecer os costumes sociais, políticos, religiosos, mentais e psicológicos, opostos à conversão, coincidindo êsses costumes com os que, a êsse efeito, o Pe. Nóbrega, já em 1557, individuava no seu *Diálogo sobre a Conversão dos Gentios*. Na realidade, só num caso o autor faz alusão, e de maneira indirecta, ao problema da dificuldade da definitiva conversão dos índios (VI, 344-345).

Este ponto de vista leigo, juntamente à informação que recolheu com a observação directa, como Brandão afirma[21], e à exactidão no pormenor etnográfico, confere uma importância relevante à documentação que o autor nos oferece e que abrange os aspectos mais importantes da sociedade dos aborígenes. Notícias sobre êles aparecem ao longo de toda a obra, embora seja no Diálogo sexto o em que se ocupa quase exclusivamente dêles. Eles têm o cabelo corredio e a cor baça (I, 43; II, 100), «são acompanhados de robustos membros e grandes forças», são «mui longevos e têm poucas doenças» (II, 119-120), que geralmente «são leves e que êles sabem curar ao seu modo» (II, 124--125) «com folhas e sumos de hervas que conhecem» (II, 127). Alimentam-se de mandioca, abatí (IV, 208), aqués, macuna, caravatá, maniçaba (IV, 220), e dos animais que caçam como os camalcontes (V, 296), o juparra, o quoandú (V, 229) e o porco (V, 290). São grandes bebedores de vinhos que êles preparam e com os quais tomam espantosas borracheiras (IV, 227). Vivem na selva em pequeníssimas aldeias, cada uma com o seu principal que elegem (VI, 313). Delineia as características das suas habitações (VI, 313), dos adornos e dos

[21] «Ninguém vos pode obrigar a que creais o que quiserdes, nem a mim que deixe de relatar a verdade do que tenho tomado a minha conta» (VI, 334).

móveis (VI, 324-325). Descreve como caçam (V, 290). Eles gostam muito da pesca e da caça com arco e flecha em que são mestres. Gostam também do canto e da música (VI, 344). São belicosíssimos e mui valorosos soldados (VI, 337), especialmente os Petiguaras e os Aimorés que fazem «muitas correrias com dano notável» (I, 54, 62, 71). Sabemos assim como se comportam nas guerras contínuas com os Índios contrários (VI, 328, 331-332-333), que armas usam e como as usam (VI, 330), como matam os prisioneiros (VI, 335-336) e como os comem «mais por vingança que por sustentação». Detém-se na análise da vida social, pondo o acento na espontânea generosidade (VI, 320), na maneira de se fazerem visita (VI, 341), no curioso costume de o marido fingir ser êle o que pariu e assim como o visitem os parentes e amigos (VI, 330, no cerimonial de casamento e dos seus preliminares (VI, 322), na teoria índia da mulher-saco (VI, 339), na maneira de reconhecer as «donzelas» das casadas (VI, 323), no costume dos guerreiros de se tatuarem, na sua técnica e no seu significado, individuando assim o carácter simbólico dos signos e da ornamentação corporal. Fala das suas superstições, dos feiticeiros, da maneira de semear e plantar todos juntos seus mantimentos de maneira que lhes podem durar por todo o decurso do ano, assim que «quando têm necessidade de farinha, mandam às roças, que são gerais, para dela a fazerem... e ninguém colhe mais daquilo do que tem necessidade para sua sustentação» (VI, 326). São lascivos por natureza, mas «há muitas donzelas entre êles, que amam sumamente a castidade, como são umas, que totalmente fogem de ter ajuntamento viril, pretendendo de se conservarem virgens, e para que o possam melhor fazer, se exercitam no arco e na flecha, com andarem de ordinário pelos campos e bosques, à caça de brutas feras, nas quais fazem grandes presas, recreando-se neste exercício, pelo qual desprezam todo outro» (VI, 341).

«Há muita diversidade de castas dêles, assim como Aimorés, Tupinambás, Petiguaras, Tapuias e outras» (VI, 345). «Os Tapuias vivem no sertão», são nômadas, têm fala diferente e «são temidos de todo o mais gentio, que é bastante um só tapuia para fazer fugir muitos» (VI, 346). Naturalmente, acrescenta Brandão, «destes costumes, que até agora tenho tratado, são dos que usa no sertão o gentio que por êle habita, sem ter comércio, nem conhecimento dos brancos» (VI, 344). Dos trabalhos em que são empregados os Índios que vivem entre os brancos, só nos fala da pesca (I, 48) e da colheita do ambre (I, 50) e do pau-brasil (III, 176).

Para Brandão a origem dêles é hebraica. Para justificá-la, recua no tempo até chegar ao rei Salomão cuja frota frequentava a região de Tharsis. As naus «iam ao pôrto de Ofir donde traziam quantidade grande de ouro, prata, ébano, marfim» (II, 114). Depois de ter identificado Ofir com S. Jorge da Mina, dá por certo que as correntes e os ventos afastaram algumas das naus que casualmente chegaram até a costa do Brasil (II 112-116). As provas seriam que: 1) os Índios do Brasil são diferentes dos do Peru, que êle acredita descenderem dos navegadores chinêses, 2) que se acham muitos vestígios (II, 117) «na fala, costumes e mais acções». Sendo a cultura originária confiada somente à tradição oral, o tempo tê-la-ia varrido da memória dêles que teriam ficado «no estado em que de presente os conhecemos» (II, 118).

É uma antecipação da teoria do jesuíta Joseph-François Lafitau que nos seus *Moeurs des Sauvages Amériquains comparées aux Moeurs des Premiers Temps* de 1724 afirmava que o selvagem de todo o continente americano não representava o ponto de partida do processo civilizatório mas, ao contrário, a última fase de corrupção e decadência de civilizações anteriores[22]. Posto que o mito do «bom selvagem» estava indissoluvelmente ligado à teoria duma sociedade quase incorrupta, moralmente e fisicamente, sendo ainda próxima do estado de graça original e imune de contactos com outras sociedades, e que essa sociedade para se manter tal tinha de viver numa terra que também mantivesse as mesmas características de isolamento, de pureza e de beleza, ainda próxima do estado paradisíaco dos primeiros dias da Criação, é evidente que a teoria de Brandão negava o pressuposto indispensável à existência do «bom selvagem» e indirectamente enfraquecia o mito que identificava o Brasil com o paraíso terreal, porque se o bom selvagem tinha de viver num paraíso terreal, o paraíso terreal só podia ser habitado pelo «bom selvagem». Brandão viu que os selvagens não eram nem mais belos do que os Europeus, como havia observado Jean de Léry, nem viviam numa sociedade mais perfeita, como queria Montaigne, mas tão pouco eram monstruosos e peludos, nem, como afirmava o Pe. Anchieta, pareciam aproximar-se mais à natureza das feras que à dos homens.

Os dois mitos, do «bom» e do «mau» selvagem estão presentes nos *Diálogos* em diferentes intervenções de Alviano: com a comparação dos Índios com «o nosso padre Adam, enquanto esteve em estado de graça»

[22] *Op. cit.*, p. 133.

(VI, 313) por êles irem despidos sem provarem vergonha e à lembrança da «idade dourada» que lhe suscita a falta de toda ambição dêles (VI, 325), alterna-se a repetida comparação dos Índios com as brutas feras (VI, 322). E é este último o conceito predominante em Alviano que, pela primeira e única vez, não se deixa convencer pelas serenas argumentações de Brandônio, e já no final dos *Diálogos* declara que êle fica na sua opinião sobre a brutalidade dos índios (VI, 345).

Mas à brutalidade opõe-se a barbaridade. À visão de Alviano do índio bruto, quer dizer, não iluminado pelo espírito nem guiado pela razão, opõe-se a de Brandônio do índio bárbaro, quer dizer que vive e atua de maneira diferente da nossa maneira de viver e de atuar. E nessa diferente maneira de viver e de atuar pode haver também aspectos positivos e dignos de imitação, como é a falta de cobiça e ambição, «coisa de que a nossa Espanha anda muito desviada» (VI, 320), alguns costumes, como o uso da rede, que «é excelente para se andar nela por caminhos» (VI, 316) e que é empregada pelas mesmas mulheres portuguesas, o uso dos remédios naturais para muitas doenças, o sistema do «mantimento geral» que já temos referido.

«Conhecem quase todas as estrelas dos céus, que nós conhecemos, pôsto que lhes aplicam nomes diferentes (VI, 344), chega-se quase, talvez sem o saber, a uma admissão da noção de relatividade dos valores mentais, culturais e comportamentais com a constatação do diferente conceito da acção de chorar (VI, 324) e do diferente conceito de valor (VI, 331), entre outros. Às mesmas estrelas dão-se nomes diferentes, à mesma acção dão-se valores diversos, a diversos comportamentos dá-se o mesmo valor. Com Brandão parecem já «o mar consistência os fundamentos necessários para a transformação do homem natural» em «homem social» em que o bom e o mau se sobrepõem e do Índio num homem que se tem defeitos tem também virtudes, conhecimentos e os seus costumes.

«Enganai-vos grandemente nisso, se acham nêles bons discursos e agudas respostas» contesta secamente Brandônio a Alviano que afirmava não fazer «diferença deles às brutas feras» (VI, 322). Assim já o Índio não é o «bom selvagem» mas tão pouco é o «mau selvagem».

Por certo na descrição que Brandão faz dos Índios há ainda muitos rastos, uma consistente presença de aspectos dos dois mitos contrários, mas temperados, misturados e dosados pelo seu espírito realista. Talvez o processo de inserção do Índio na história esteja ainda num confuso nível de intuição, de tentativas cuja clareza e cujos valores científicos são comprometidos por teorias pouco científicas. O que

importa é que o processo começou, graças também à sua capacidade de juntar valores e opiniões de origem diversa para sínteses proveitosas. Neste caso o resultado da síntese é a sua imagem do Índio que, se não coincide nitidamente com a do Índio real, é já mais enfocada.

Também na descrição que o autor faz da natureza do Brasil ficam muitos aspectos típicos da visão edênica que a terra suscitou durante todo um século. Mas a similitude com o paraíso terreal vem afirmada não para identificar, uma vez mais, o Brasil com o Éden, mas para justificar a celebração que êle faz das «grandezas» do Estado. O clima é tão bom «que não faltam autores que querem afirmar estar nesta parte situado o Paraíso terreal» (II, 98); a fertilidade dos campos «brasilienses» é tal «que lhe ficam muito atrás os Eliseos tão celebrados dos poetas em seus fingimentos e da mesma maneira o fabuloso paraiso do torpe Mafamede» (IV, 225). No primeiro caso, são alguns autores que o «querem afirmar»; no outro, o segundo têrmo de comparação, que é um fingimento, deixa na ficção poética o primeiro têrmo. O mito do Paraíso terreal é reduzido a metáfora literária e ajudá-lo-á na formação de outro mito. A terra é extremamente fértil (I, 24) e a Alviano, que a tem pela mais ruim do mundo, responde que ela «é disposta para se haver de fazer nela tôdas as agriculturas do mundo, pela sua muita fertilidade, excelente clima, bons céus, disposição do seu temperamento, e outros mil atributos...» (I, 36)[23]. «A terra do Pará é fertilíssima, acompanhada de muitos bons ares, e por êsse respeito nada doentia; tem muitas excelentes madeiras capazes para grandes fábricas, muito mantimento de ordinario da terra, muita caça agreste, de que abundam todos seus campos, muito peixe, que se pesca com pouco trabalho, sadio e saboroso, e de diferentes castas, muito marisco...» (I, 42) e assim vai celebrando as «grandezas das outras capitanias, individuando em cada uma as particulares virtudes e potencialidades econômicas e traçando ao mesmo tempo um mapa de geografia bem real. O acento cai sempre no bom e saudável clima do Brasil[24]. Havia o mito que o Trópico degradava o Europeu e Brandão trata de demonstrar o contrário, com um esforço de amorosa identificação com o meio tropical. Nêste caso, como sempre, o espírito realístico de Brandão não deixa de aflorar e a Alviano, que lhe pergunta como é possível não haver enfermidades no Brasil, responde: «Eu não disse absolutamente que no Brasil não havia doenças, porque isso seria

[23] Veja-se também: I, 37; I, 42.
[24] Veja-se também: II, 96; II, 126.

querer encontrar a verdade» (II, 122), porém as doenças são fáceis de curar e enumera as mais frequentes (II, de p. 122 a p. 133). Em compensação não há os parasitas que afligem a gente em Portugal (II, 134), não há terramotos (II, 135) e, sobretudo, há grandes riquezas (III, 149).

A comparação, sempre favorável ao Brasil, com outros países, mas sobretudo com Portugal e com Espanha, é constante.

Há árvores altíssimas (III, 183) e animais estranhos (V, 257) estranhos mas reais, estranhos porque desconhecidos, mas não monstruosos.

A maravilha frente ao desconhecido, num espírito como o de Brandão, já não gera monstros, mas curiosidade de conhecer as características e o comportamento dêles (V, 265, 272, 281), para eventualmente podê-los aproveitar na economia, na alimentação, ou até, usando a imaginação, nas guerras (V, 292). Do vôo da imaginação ao das borboletas, das quais descreve, pela primeira vez na literatura brasileira, as migrações (V, 268).

O antropomorfismo, que no século XVI caracterizava as descrições de muitos animais e lhes dava dimensões mitológicas, cede o passo a descrições mais realísticas. Ainda mais há a tendência de volver mais familiares a flora e a fauna do Brasil e para isso o autor relata episódios que querem demonstrar que também nos animais mais estranhos há amor (V, 262, 270), diz que muitos animais e muitas plantas foram importadas de Portugal, que muitos outros são parecidos ou têm algumas características análogas aos que se conhecem em Portugal. É um processo de identificação do novo mundo com o velho, que se realiza por analogia, quando considera os elementos positivos em ambos países, e até paradoxalmente por contraste, quando os elementos são mais favoráveis ao Brasil. Não falta no processo de identificação o elemento negativo em ambos países: se em Portugal há os frios e temidos ventos que vêm de Espanha (de Espanha nem bons ventos nem bons casamentos), no Brasil há os igualmente temidos terreais (I, 108). Este processo de identificação, junto à apresentação celebrativa da terra que ambiguamente aproveita dos elementos herdados do mito do Paraíso terreal, à afirmação da possível autarquia do Brasil (VI, 314), à consciência da sua unidade geográfica e humana, permite-lhe a substituição do mito do Paraíso terreal com o dum Portugal ideal e até messiânico, projectado em tempos e espaços futuros (a conquista do sertão). Esta é a parte ideal da mensagem da obra. Já o Brasil é «...praça do mundo... e juntamente academia

pública, onde se aprende com muita facilidade tôda a polícia, bom modo de falar, honrados têrmos de cortezia, saber bem negociar e outros atributos desta qualidade» (III, 170) e poderia chegar a ser «o refúgio e abrigo da gente portuguesa», como predisse ao rei D. Manuel «um astrólogo, que naquele tempo no nosso Portugal havia de muito nome» (I, 41).

É um Portugal ideal e dinâmico em contraste com o Portugal real e estático.

Mas, para que o mito do Portugal ideal possa tornar-se realidade é necessário que se reúnam e se concretizem três condições:

1) que não se gastem as forças na Índia que é ruinosa;
2) que os colonos saibam diversificar as suas actividades e sejam menos negligentes;
3) que os que governam não descuidem o Brasil e que cumpram com as suas obrigações.

Esta é a parte prática da mensagem.

A crítica à empresa da Índia, aos colonos e às autoridades é uma das constantes da obra. É aliás uma crítica positiva porque sempre o autor sugere as possíveis soluções ou alternativas. Relativamente à Índia a alternativa é logicamente o Brasil que é «mais rico e dá mais rendimento para a fazenda de Sua Majestade de que são essas Índias orientais» (II, 150) nas quais êle tem enormes gastos em câmbio de poucos proveitos e não é de esquecer que as naus correm grandes perigos e muitas vezes não voltam ao reino (III, 152).

Nem os fretes das naus dão muito dinheiro ao rei. E para isso

> «se desentranha todo êsse Oriente com se ajuntar a pimenta do Malabar, a canela de Ceilão, cravo de Maluco, massa e nós moscada da Banda, almiscre, benjoim, porcelanas e sedas da China, roupas e anil de Cambaia e Bengala, pedraria de Balaguate e Bisnaga e Ceilão; por maneira que é necessário que se ajuntem todas estas cousas de todas estas partes para as naus que vêm para o reino poderem vir carregadas, e se não se ajuntassem não viriam» (III, 154);

quando

> «O Brasil, e não todo êle, senão três capitanias que são a de Pernambuco, a de Tamaracá e a de Paraíba, que ocupam pouco mais ou menos, no que delas está povoado, cinquenta ou sessenta léguas de costa, as quais habitam seus moradores, com se não alargarem para o sertão dez léguas, e sòmente neste espaço de terra sem adjutório de nação estrangeira, nem de outra

> parte, lavram e tiram os portugueses das entranhas dela, à custa de seu trabalho e indústria, tanto açúcar que basta para carregar todos os anos cento e trinta ou cento e quarenta naus, de que muitas delas são de grandíssimo porte, sem Sua Majestade gastar de sua fazenda para a fábrica e sustentação de tudo isto um só vintém...» (III, 154).

E sem considerar as outras capitanias, e

> «o rendimento do pau-brasil e dos direitos que (a Sua Malestade) se pagam dos algodões e madeiras nas alfândegas do Reino...» (II, 156).

e

> «se os que vivem no Brasil, fossem mais curiosos, de maiores cousas poderiam lançar mão para se fazerem ricos e Sua Majestade colher mais rendimento dele» (III, 157).

Enfim

> «as três capitanias, que são a de Pernambuco, a de Itamaracá e a de Paraiba, quando foram tôdas de um senhor livre e isento na jurisdição e vassalagem, lhe deviam de render, em cada ano, mais de um conto de ouro» (IV. 208),

quer dizer mais do que todo o reino de Portugal, e segue explicando como isso poderia ser realizavel (IV, 208-209). Não só para o Rei é mais proveitoso o Brasil, mas também para os portugueses:

> «Nesta terra achareis muitos homens que têm cinquenta, cento e ainda duzentos mil cruzados de fazenda, e na India muitos poucos destes...» (III, 157) [25].

Na crítica aos colonos sobressaem a negligência, a preguiça, a desafeição à terra e a falta de curiosidade. Pontualmente sugere as possíveis soluções, dando conselho do que seria mais conveniente cultivar (IV, 209-219), aproveitando assim para descrever as qualidades das plantas e a maneira de as aproveitar, e de como é possível diversificar a economia do Estado. Dá até conselhos de agronomia (IV, 217, 218).

Pouco a pouco oferece um quadro completo e claro da sociedade portuguesa no Brasil [26], dando prova de inteligência extremamente

---

[25] Veja-se também: III, 174.

[26] Cf. Capistrano de Abreu na Introdução à *ob. cit.*, pp. 13-21.

clara que se manifesta nas notáveis capacidades, não só de análise mas também de síntese e de esquematização, como quando reduz os moradores do Brasil a cinco condições de gente: 1) a marítima, 2) os mercadores, 3) os oficiais mecânicos, 4) os homens que servem a outros, 5) os que tratam da lavoura, a sua vez divididos em A) senhores de engenho, B) lavradores de legumes (I, 39) [27].

Se faltam todos os produtos que a terra é bem capaz de dar «é culpa, negligência e pouca indústria de seus moradores» (I, 38). Os colonos querem trabalhar só no que lhes permite acumular rapidamente riquezas para depois voltar ao reino e assim

> «...não há homem em todo êste Estado que procure nem se disponha a plantar árvores frutíferas, nem fazer as benfeitorias acerca das plantas, que se fazem em Portugal e por conseguinte se não dispõem a fazerem criações de gados e outras; e se alguém o faz, é em muito pequena quantidade, e tão pouca que a gasta tôda consigo mesmo e com a sua família. E daqui nasce haver carestia e falta destas coisas, e o não vermos no Brasil quintas, pomares, jardins, tanques de água, grandes edifícios como na nossa Espanha» (I, 39).

O trigo falta «pela pouca curiosidade e menos indústria dos moradores» (IV, 217). O milho que «se dá melhor e em mais quantidade do que se dá em Portugal», falta «porque a gente da terra se contenta somente com aquilo que os passados deixaram em uso, sem quererem anhadir outras novidades de novo» (IV, 219). Sempre pela preguiça e pouca indústria não se produzem legumes (IV, 225), nem vinhos (IV, 227), nem azeites (IV, 228), nem lançaria (IV, 234). A falta de curiosidade e a desafeição à terra são acusações repetidas até à obsessão (IV, 234).

Há o «vício» [28] de mandar vir de Portugal os produtos que poderiam ser cultivados ou fabricados no Brasil (IV, 239) e

> «isso se remediará quando... se farão uns pescadores, outros pastores, outros hortelões e outros tecelões, e exercitarão os demais ofícios, dos que hoje não

---

[27] Veja-se também a síntese das riquezas do Brasil que êle faz no *Diálogo Terceiro:* 1) a lavoura do açúcar, 2) a mercancia, 3) o pau-brasil, 4) os algodões, 5) a lavoura dos mantimentos, 6) a criação de gados, para depois se deter na minuciosa análise dos tipos de engenhos existentes, de como funcionam, das condições necessárias para que sejam proveitosos (III, 163-167), na análise dos tipos de mercadores (III, 168-174), das maneiras de recolher o pau-brasil (III, 174), de como recolher, separar e transportar o algodão (III, 181-182) ou na descrição dos tipos de madeiras e seus usos (III, 183-190). Falando dos mantimentos, procede a uma nova divisão elencando os principais e pormenorizando a maneira de como se cultivam e se preparam. Trata-se da mandioca, do arroz e do maïs.

[28] Cf. I, 74; IV, 237, 240, 241, 243, 248, 286, 288.

> há nesta terra na quantidade que era necessário houvesse; e como isto assim suceder, logo não haveria falta de nada e a terra abundaria de tudo o que lhe era necessário, enxergando-se ao vivo a sua grande fertilidade e abundância, como não ter necessidade de coisa nenhuma das que trazem de Portugal, e quando a houvesse, fôra de poucas» (IV, 314).

Brandão está convencido da necessidade duma economia diversificada, porém dá-se conta que a agricultura há-de ser a economia preponderante no Brasil[29], ainda que não despreze a possibilidade de explorar os produtos minerais, pelo qual dá também sugestões[30].

As suas experimentações e indicações, quer dos vegetais, locais e importados, que podem ser cultivados com proveito no Brasil, quer da técnica mais adequada para conseguir os melhores resultados, são já expressão da consciência da necessidade do desenvolvimento duma agricultura tropical adaptada às necessidades de produção e de política. Aconselha o cultivo planificado das drogas que já existem no Brasil, como o gengibre, a envira, a malagueta, a «herva de que se faz o anil», que «dariam grande proveito, quando se pusessem em uso, e se navegassem para as partes estrangeiras» (IV, 234).

O seu pragmatismo e mercantilismo revelam-se aliás no elogio do comércio marítimo com Angola e o Rio da Prata (III, 171) e no conselho que dá ao rei de obrigar os moradores do Brasil a plantar a pimenta, não só para enriquecer, mas sobretudo para podê-la vender a preço mais baixo do que o podem fazer os Holandeses que a compram na Índia, assim os Holandeses e mais estrangeiros que navegam para Índia cessariam «de suas navegações e comércios, sem Sua Majestade despender nisso um real nem se arrancar contra êles a espada» (III, 158). Lembra também que a venda a preço inferior foi o sistema com que «El-Rei Dom Manuel de gloriosa memória» impediu o trato da pimenta que se trazia por terra a Veneza, por via do Cairo, donde se passava e vendia por toda a Europa (III, 160).

A crítica às autoridades é feita em forma de denúncia, quase sempre explicitamente ao rei. As suas ordens não são cumpridas. Ele tinha «mandado que se não navegassem (da capitania da Paraíba) açúcares para a de Pernambuco[31]... mas os descuidos dos capitães, pouco cuidado e menos curiosidade dos do Govêrno da terra em o

---

[29] I, 32-33.

[30] I, 74-75.

[31] Os moradores da Paraíba trocavam o seu açúcar na capitania do Pernambuco com outras mercadorias, não desenvolvendo assim uma economia própria.

fazerem cumprir, ajuntando-se a isso a muita facilidade com que os governadores gerais dispensam o contrário, desbarata tudo» (I, 53) [32]. A segurança do Estado se encontra em perigo por culpa do descuido dos governadores gerais [33].

A justiça é lenta e ineficaz; a Relação não funciona (I, 66 e seg.) e «devera Sua Majestade tomar outro meio mais útil, e que redundara em comum benefício do Estado» (I, 67).

Só o rei poderá pôr remédio a êste estado de coisas, só êle poderá atuar de maneira que se realizem as três condições necessárias, antes apontadas, para que o Portugal ideal possa tornar-se realidade.

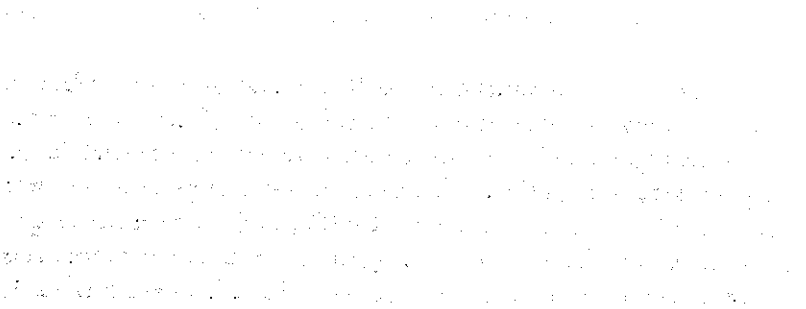
A Felipe III então são dirigidas as mensagens e a êle é destinada a obra. Já Brandão tinha tido contatos com altas autoridades, como o próprio declara: «muitas vezes» acerca do problema da Relação da Bahia com «o bispo de Coimbra, D. Afonso de Castelbranco, sendo Governador de Portugal» (I, 66); «no Reino adiante dos senhores governadores no ano de 97» (III, 151) para defender a tese que era de preferir o Brasil à Índia; com um «ministro que tinha grande lugar em sua fazenda (do Rei)» (III, 162) relativamente à conveniência de mandar que se plantasse a pimenta no Brasil. Em 1607 não é êle que se dirige às autoridades, mas é o «Conde Meirinho-mór, veador da fazenda de Sua Majestade» (III, 191) que se dirige a êle para saber «se poderia mandar lavrar navios neste Estado, e... se haveria comodidade nêle para se fazerem piques...». O que permite crer que, nessa altura, Brandão era tido por óptimo conhecedor das coisas do Brasil e até que as suas opiniões eram procuradas. Mas também sabemos que os seus contatos com as autoridades do Estado não tiveram os resultados que êle esperava (III, 162). «É êrro grande querer emendar o mundo os que têm tão pequena parte nêle» (III, 163) e então desiste de se dirigir às autoridades do Estado e expõe todas as suas sugestões na sua obra com a esperança que «passe ainda à mão de pessoa que a possa manifestar aos senhores do conselho de Sua Majestade» (I, 69). E nos *Diálogos* os convites dirigidos directamente a «Sua Majestade e aos do seu Conselho» a «pôr os olhos no Brasil» (III, 158) são repetidos. Como numerosos são os conselhos sobre o que se deveria ou devera fazer, dirigidos quer implicitamente, quer explicitamente a «Sua Majestade» [34].

---

[32] Veja-se também I, 65.
[33] I, 55.
[34] I, 42, 45, 52, 66 e seg.; III, 150, 158, 161, 175, 191; IV, 208.

Se assim é, se o destinatário é o Rei, então pode-se explicar a justificar também o ufanismo de Brandão que já não seria uma expressão de ingenuidade, mas uma parte consciente e essencial da sua mensagem: sem uma política adequada, eis o que se pode perder por não saber explorar o que temos nas mãos (IV, 243). Sem esquecer que os Franceses e os Holandeses por essas «grandezas» tinham demonstrado ou estavam demonstrando muito interesse e Brandão bem o sabia[35].

[35] I, 46; I, 54.



A ideia do Brasil em P. António Vieira, político e cronista

JULIETA DE OLIVEIRA LO GRECO

Personalidades ricas e multifacetadas como a de Padre António Vieira permitem necessariamente múltiplos estudos em campos diversificados. Tendo em conta a sua vastíssima obra, vários elementos se nos deparam quando sobre o Brasil nos queremos informar e os seus profundos e precisos testemunhos assumem clara e concisa índole missionária e política.

Efectivamente interessou-nos o contacto e análise das considerações, reflexões e propostas que Vieira emite sobre as condições de existência do Índio e da atitude do português no Brasil, assim como os elementos caracterizadores do mesmo, durante a sua estadia, nomeadamente nos períodos de 1652 a 1661, e a partir de 1681.

Utilizamos essencialmente as cartas do próprio autor e diversos outros documentos seus que se encontram reunidos no volume V da colecção «P. António Vieira», *Obras Escolhidas*, Lisboa, Editora Sá da Costa, 1951», onde não só nos surgem dados sobre o assunto acima referido, mas também descrições e considerações sobre aspectos geográficos, linguísticos e antropológicos do Brasil seiscentista.

Sendo assim, o testemunho de Vieira servir-nos-á, não só para tomarmos contacto com um ambiente natural diverso do Europeu, mas fornecer-nos-á elementos para uma maior compreensão do mundo sócio-político do indígena e do Português que se transfere para terras brasileiras e dar-nos-á uma específica perspectivação da realidade brasileira dos meados do século XVII.

Desiludido e cansado das deambulações diplomáticas na Europa. Pe. Vieira parte de novo — (pois já a' tinha vivido de 1616 a 1640)

— para o Brasil, concretamente para o Estado de Maranhão, em 1652. Dirige o trabalho dos jesuítas e dedica-se a uma intensíssima actividade missionária aliada a uma observação muito atenta e crítica das condições de vida dos indígenas e interferindo directamente com a sua palavra e com a sua enorme capacidade analítica e sintética numa clarificação da situação vigente no Brasil da sua época.

Vieira constata e denuncia às diferentes autoridades civis e religiosas e ao próprio rei aqueles elementos caracterizantes de um *status quo* injusto e ilegal. Depois de equacionar os diferentes problemas, Vieira propõe alterações e ajustamentos aos mesmos, sempre com uma precisão e clareza que são marca irrefutável da sua personalidade.

O Direito Internacional Público protegia os Índios considerando-os livres como podemos constatar não só na lei de Burgos de 1512, como na Bula de 1537 emitida pelo Papa Paulo III que apontava para a abolição da escravatura dos Índios, sob pena de excomunhão. Também a partir de 1640 o Direito Privado Português emite Pareceres orientadores da situação [1].

Mas, efectivamente, diversa era a condição do Índio, aliás constatada logo em 1653 por Vieira: «Os moradores deste novo mundo... ou são Portugueses ou Índios naturais da terra. Os Índios, uns são gentios que vivem nos sertões... outros são pela maior parte cristãos, que vivem entre os Portugueses. Destes que vivem entre os Portugueses, uns são livres, que estão em suas aldeias; outros são parte livres, parte cativos...» [2].

O Jesuíta analisa o *modus vivendi* de uns e de outros e o respectivo procedimento dos colonos ao longo de várias páginas escritas em diferentes ocasiões e faz acompanhar a sua denúncia de imediatas propostas que possam fazer alterar substancialmente a situação vigente.

Vários são os gentios que vivem no sertão. Pertencentes a diversas «nações», no entanto, apresentam características de certo modo semelhantes. Nheengaibás, Tupinambás, Poquiguaras, Catingas, Tocantins, Bóseas, Arnaquizes etc. são alguns dos grupos com quem os Portugueses contactam nas suas investidas no interior (entradas).

---

[1] Assim, em 1653, atendendo à não observância da liberdade do índio, promove-se uma examinação dos cativeiros feitos até aquela data e em 1655 constitui-se inclusivamente uma junta, de que faz parte Vieira, para análise dos cativeiros.

[2] In Vieira, *Obras Escolhidas*, com prefácio e notas de António Sérgio e Hernâni Cidade, Vol. V, *Obras Várias* (III), Lisboa, Ed. Sá da Costa, 1951, p. 152.

A nova lei para o estado do Maranhão, emitida em 1655, não permitia que se fizessem escravos no seio dos indígenas, a não ser que se encontrassem prisioneiros ou em corda para serem mortos e comidos, resultante de guerras justas [3], ou se fossem filhos de escravos. No caso da guerra ser considerada injusta, os cativos poderiam ser resgatados para servirem cinco anos — escravos de condição, assim denominados [4].

Mas, na realidade, os factos estavam longe da lei e pouco ou nada se relacionavam com ela. O Português no Brasil ansiava por uma situação de rapido e fácil enriquecimento, explorando as condições que se lhe apresentavam, dedicando-se essencialmente nos meados do século XVII à plantação da cana-do-açúcar, algodão e do tabaco «que é o mais cruel trabalho de quantos há no Brasil» [5]. Para tais empreendimentos o colono necessita de muita mão-de-obra e de preferência ao mais baixo preço. O máximo de rendimento a um mínimo custo. Por tal motivo, as leis que defendiam à partida o indígena, eram radicalmente adulteradas.

Eram várias as tácticas usadas pelos Portugueses quando penetravam junto das diferentes «nações» indígenas; usavam insistentemente a aliciação, a astúcia, a violência e a força para conseguirem seus intentos [6]. Seduzindo os nativos com foices e machados, seus principais instrumentos de trabalho, ameaçando-os com espingardas e palavras, os Portugueses obrigam com o medo a mentir os próprios que injustamente são escravizados. Efectivamente, sempre que são interrogados e lhes é posta a pergunta sobre a causa do seu cativeiro, afirmam serem todos presos de corda, e se posteriormente são obrigados pelo governador a dizerem a verdade, confessam que foram constrangidos pelo seu senhor que os ameaçara com açoites até à morte: «Provada tão claramente a liberdade destes Índios, tornou o Governador a mandá-los chamar, e perguntou-lhes, suposto que eram

---

[3] O que se entende por guerra justa? Aquela resultante de uma táctica meramente defensiva ou quando feita por autoridade ou consentimento de toda a nação». Se a guerra for ofensiva, só será legítima e justa, quando for feita por autoridade ou consentimento de toda a nação ou de toda a aldeia...» (Vieira, *Obras Escolhidas*, vol. V, p. 30).

[4] A disposição sobre a distribuição dos escravos pelos moradores era também clara. «Se fazia lista dos índios que cabiam a cada um dos moradores, segundo o número deles, a qual lista se fixava nas portas da Câmara...» (Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 185-186).

[5] In Vieira, *op. cit.*, vol. I, p. 158.

[6] «Então os pobres Índios, pela cobiça das fouces e dos machados... e muito mais por medo que os não levem cativos a eles, se não trouxerem outros... vão-se às aldeolas dos que podem pouco, e às roças dos que andam lavrando... e trazem-nos aos portugueses e vendem-lhos por cativos» (in Vieira, *op. cit.*, vol. V, pp. 54-55).

forros, qual fora a causa por que todos lhe tinham dito que eram cativos; e responderam que o disseram assim, porque o seu senhor que os tinha, lhes mandara ensinar que dessem aquela resposta, e os ameaçara que, se dissessem outra coisa, os havia de matar a açoutes» [7].

Outras formas de indução são usadas pelos colonos, como por exemplo o próprio casamento: assim, casando os Índios forros com as escravas e metendo-os em suas casas, transformavam-nos em cativos.

Mas, os colonos não se limitavam a fazer guerra justa ou injusta aos Índios, nem a tirar partido das suas próprias lutas intestinas, não só promoviam e provocavam a separação dos pais dos filhos, dos maridos das mulheres, destruindo a organização sócio-cultural do mesmo Índio, não só usavam o fogo como elemento destruidor das pobres cabanas índias, feitas de folhas secas de palma, mas serviam-se das palavras e do nome do rei para renderem pacificamente os crédulos e depois que estes se encontravam desarmados prendiam-nos e vendiam-nos entre si: «(...) prometendo-lhes confederação e amizade debaixo da palavra e nome do Rei, e depois que os tinham descuidados e desarmados, prendendo-os e atando-os a todos, e repartindo-os entre si por escravos, vendendo-os ainda com maior crueldade...» [8].

É nesta autêntica «caça ao homem» que o missionário poderia intervir não apenas como tal, mas também como elemento vigilante e impulsionador de uma profunda mudança política, cumprindo e fazendo cumprir as disposições superiormente emanadas. Consciente deste duplo papel a desempenhar pelos missionários, é o próprio Rei que ordena directa participação dos mesmos no exame dos escravos: «A primeira rédea, para refrear as violências que se faziam aos Índios gentios do sertão, e a este fim ordenou Sua Majestade que os missionários tivessem um voto no exame dos escravos...» [9].

Vieira vai mesmo ao ponto de propor a extinção das entradas no sertão, como forma de fazer cessar a injustiça e tirania [10] e, por diversas vezes, avança como alternativa a introdução no Maranhão de escravos oriundos da Angola: «Desta primeira resolução se segue que não podem haver ao presente outros meios mais certos e efectivos, que os de meter no dito Estado escravos de Angola» [11]. É interessante verificar

---

[7] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 46.

[8] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 279.

[9] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 283.

[10] Assim lemos a dado momento na página 316 do volume V da Obra citada: «que totalmente se proibam e extingam as chamadas entradas ao sertão, para que cesse a injustiça e tirania».

[11] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 318.

qual era a concepção da época sobre a legitimidade da escravatura do negro e qual a avaliação que se fazia da resistência do mesmo, «gente por sua natureza serviçal dura e capaz de todo o trabalho» [12].

Eram, pois, legítimos os escravos de origem africana, provenientes de um continente onde se praticava a guerra «justa». Constatamos que já em 1648 Vieira define o papel da África Negra na economia colonial do Brasil: «Il suffirait de la restauration de l'Angola pour que le Portugal doive aux prières de ce grand serviteur de Dieu non seulement l'Angola elle-même, mais aussi le Brésil, qui vit et se nourrit de l'Angola si bien que l'on peut dire que le Brésil a son corps en Amérique et son âme en Afrique» [13].

Não deixavam de ser menos escravizados os Índios aldeados que viviam entre os Portugueses (sendo esses nativos na maioria cristãos). Teriam em princípio direito a seis meses ao ano de trabalho nas suas próprias roças, com que se alimentariam a si e a suas famílias, e por obediência, teriam seus maiorais que os governariam. Mas, na prática, estes indígenas são vítimas das mais variadas repressões e violências que os tornam em autênticos escravos. São obrigados a trabalhar para o capitão-mor ou governador em lavouras de tabaco e outros trabalhos forçados para os quais os Índios não estão preparados, acabando por sucumbir. Os colonos separam as famílias, não lhes dão tempo para cuidarem de suas terras, não se podendo revoltar, e a liberdade não passa de simples palavra desprovida de conteúdo. «Mandam-nos servir violentamente a pessoas e em serviços a que não vão senão forçados, e morrem lá de puro sentimento...» [14].

Para além de serem forçados a trabalhos nos engenhos do açúcar e no tabaco, nos quais gastavam oito e nove meses do ano, não resistindo por vezes, e abandonando suas lavouras particulares, ainda eram obrigados às pescarias, produção de cravo, breu, estopa e fábricas de navios, para além das viagens de acompanhamento. A recompensa dada pelo colono a tais trabalhos era também insignificante — o mimo — algo indeterminado, que o senhor daria de tempos a tempos, a seu bel-prazer, como prova de benevolência.

E para que a liberdade não fosse apenas uma palavra vã, era necessário pôr freio às várias violências. Da parte do Rei as ordens

---

[12] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 298.

[13] In António José Saraiva, *Le père A. Vieira et la Question de l'Esclavage des Noirs au XVII siècle*, «Annales E.S.C.» XXII, 1967, pp. 1297 e 1304.

[14] In Vieira, *op. cit.*, vol. I, p. 158.

eram bem claras: ninguém podia obrigar os Índios das aldeias a servir mais que seis meses em cada ano e que lhes pagassem duas varas de pano de algodão por cada mês de trabalho e que se governassem por principais de sua nação. Mas a cobiça dos colonos não permitirá que tais disposições sejam cumpridas [15].

Em perfeita condição de escravo vivem os que partilham o lar com os Portugueses, servindo-os em suas casas. Para além da falta total de assistência religiosa aos escravos, estes vivem em absoluto abandono físico e espiritual: nenhuns sacramentos e nenhuns hábitos eram inculcados «(...) a desumanidade com que os mesmos corpo seram tratados quando vivos, porque sem diferença de homens e mulheres, os traziam totalmente nus...» [16]. Sabemos que a maioria dos colonos eram degradados, portanto de fraca educação moral, e que a esse mal se aliava, não só o pouco número de curas e párocos como, também, a dificuldade imposta pelas distâncias, permitindo assim que a promiscuidade em casa dos portugueses fosse facto frequente [17].

Mas, na convivência entre indígena e colono interpunha-se a figura do missionário, que tinha como função não só a incorporação, primeiro na cultura cristã, como amenizar e, de certa forma, evitar as descontroladas e excessivas violências do segundo, e por isso «o modo de pregar destes missionários é com o Evangelho em uma mão e com as leis de S. M. em outra» [18].

Havia ainda a intenção política por parte de Sua Majestade de tomar esses Índios como seus vassalos. Mas para o serem ou haviam de ser conquistados em guerra justa, ou haviam de aceitar voluntariamente a sujeição e vassalagem [19]. Na concretização de tal objectivo o papel do missionário deveria ser relevante. Mas a força, a cobiça e prepotência dos colonos inutilizava frequentemente a acção dos missionários. Assim se queixa Vieira, «sucedendo muitas vezes que,

---

[15] «As causas deste dano bem se vê que não são outras mais que a cobiça dos que governam...» in Vieira, *op. cit.*, vol. I, p. 159.

[16] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 257.

[17] A situação é descrita, assim, por Vieira: «Os índios que vivem em casa dos Portugueses, pela miséria do seu estado, e pela natural rudeza de quase todos... muitos deles vivem e morrem pagãos, sem seus senhores nem párocos lhes procurarem baptismo...». In Vieira,. *op. cit.*, vol. I, p. 154.

[18] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 145.

[19] Os indígenas, segundo a opinião de Vieira, não são escravos, nem ainda vassalos». Escravos não, porque não são tomados em guerra justa; e vassalos também não, porque assim como o espanhol ou genovês cativo em Argel é contudo vassalo do seu rei e da sua república, assim o não deixa de ser o índio, posto que forçado e cativo, como membro que é do corpo e cabeça política da sua nação, importando igualmente para a soberania da liberdade, tanto a coroa de penas como a de ouro...» in Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 342.

estando os ditos missionários com os Índios dispostos para se confessarem e comungarem... no meio de tudo isto chegava um sargento ou um cabo de esquadra... ameaçando-os com prisões e outros castigos, e dando-lhes muita pancada...» [20].

Também se tornava difícil para o missionário o concretizar da sua missão, pois era grande a desconfiança que muitos indígenas mantinham em relação aos padres. De facto, muitas vezes, no início, os indígenas acreditavam nos missionárioos, seguiam-nos confiando na sua protecção e nas leis por eles pregadas e prometidas, mas sucedia que, uma vez nas aldeias, os indígenas não encontravam a «prometida liberdade e bom tratamento» mas eram sujeitos a «cativeiros, violências, roubos, impiedades» [21].

Também as terras brasileiras não são vistas por Vieira como paradisíacas; sobretudo o estado do Maranhão é descrito como terra em que o vento, clima, os «orvalhos grossos», areias, mosquitos, rios, a esterilidade, que muitas vezes é consequência da proliferação dos pântanos, dificultam a acção humana: «(...) é qualidade destas areias, em cada gota de água que lhes cai, se convertem em um momento em enxames de mosquitos importuníssimos...» [22]; e numa outra passagem: «e segundo as notícias e experiência que tenho desta terra, é a primeira causa ser ela toda cortada e alagada de rios, com que o comércio humano fica dificultoso e de grande despesa» [23].

Mas essas mesmas terras eram habitadas por homens rudes, bárbaros, mas de pouca malícia, espontâneos nas suas atitudes, que amam acima de tudo o ócio e a liberdade vivendo como «Adão e Eva no estado de inocência» [24].

São estas mesmas criaturas que de um momento para o outro se vêem violadas, arrancadas ao seu meio natural e obrigadas pela insaciável cobiça e impiedade dos Brancos, estranhos à sua terra, a uma série de trabalhos forçados que não compreendem e para os quais não estão minimamente preparados. A violência de tal acção provoca no indígena a revolta, a desconfiança e sobretudo a morte. O Índio é visto, por Vieira, como um ser de constituição física fraca, débil, não preparada para enfrentar a fadiga, ao contrário do negro que por

---

[20] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 265.
[21] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 287 e 288.
[22] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 130.
[23] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 135.
[24] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 322.

natureza era duro, serviçal, capaz de suportar qualquer tipo de trabalho [25].

Não era coerente a intenção dos Portugueses em quererem trazer os indígenas para o seio da civilização e integrá-los no esquema sócio-cultural ocidental. De facto não só eram indiferentes em inculcar no indígena os mínimos princípios educacionais cristãos, como destruíam violentamente a própria organização daqueles Índios já aldeados, com suas casas, lavouras, mulheres, maiorais... «porquanto os que os Paulistas traziam do sertão não eram Tapuias bárbaros, senão Índios aldeados, com casa, lavouras e seus maiorais, a quem obedeciam e os governavam, com vida deste modo humana, e a seu modo política» [26].

Uma vez trazido para casa do seu senhor, o indígena era usado só como máquina de trabalho nos engenhos do açúcar, do tabaco, no algodão, etc., e a sua educação, a moral e os hábitos cristãos eram completamente ignorados pelos colonos. Então, é de perguntar onde é que residia a maior violência: se nos indígenas quando viviam no sertão, promíscuos, mas livres, nus mas inocentes, amorais, mas não imorais, do que quando viviam escravizados, junto dos Portugueses: «Não é violência que se o índio, senhor da sua liberdade, fugir o possam licitamente ir buscar e prender e castigar por isso? Não é violência que, sem fugir, haja de estar preso e atado, não só a tal terra, senão a tal família? ... Não é violência que se possam dar em dote nos casamentos das filhas?... [27].

O missionário era o único que por missão deveria não só pregar a fé e orientar os indígenas no caminho dos princípios cristãos, e assim dar-lhes uma moral, mas também importante seria que nessa missão fossem ajudados pelos colonos que deveriam, juntamente com os missionários, civilizacionar os nativos, preservando no Índio, no entanto, aquele dom que qualquer homem mais do que tudo estima: a liberdade [28].

As terras brasileiras são, pois, vistas por Vieira, não como um paraíso terrestre, mas onde existe aquele material humano que apesar de rude é propício ao diálogo com os portugueses e que com relativa

---

[25] «(...) até que se resolvam a fabricar suas fazendas com os escravos mandados vir de Angola, que é gente por sua natureza serviçal, dura e capaz de todo o trabalho». In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 298.

[26] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 350.

[27] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 344.

[28] «(...) porque só este é o penhor que tem de certo sinal de sua liberdade, cousa que os índios por seu natural estimam sobre tudo». In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 23.

facilidade abraçam o cristianismo, mas têm, os indígenas, de ver exemplos de tal moral, têm que se sentir confiantes e não é com a atitude dos colonos que Portugal pode concretizar a expansão da fé e nem tão pouco ter como súbditos a gente indígena daquela terra «para que se veja quanto importa o bom tratamento que se fizer aos Índios das aldeias, para que os gentios do sertão queiram receber a Fé e vassalagem de Vossa Majestade»[29].

Por isso Vieira, ao longo dos seus escritos, faz sempre uma série de propostas para que a realidade política nas terras brasileiras sofra uma significativa transformação e apela para que as leis já existentes sejam cumpridas: «(...) que aos Índios gentios se não faça guerra ofensiva sem ordem de Vossa Majestade, nem se lhes faça injúria, violência ou moléstia alguma, e somente se possam resgatar deles os escravos que forem legitimamente cativos, para que com este bom trato queiram receber a Fé e se afeiçoem à vassalagem de Vossa Majestade e a viver com os Portugueses»[30].

Assim seria possível que o indígena vivesse cristâmente em liberdade, pagando ele próprio os tributos à Fazenda Real e os dízimos, transformando-se verdadeiramente em autêntico vassalo de Sua Majestade: «(...) nos seis meses que lhes ficam livres do serviço da república, plantem e cultivem também por sua parte as sobreditas drogas, das quais, pagos à Fazenda Real os dízimos, tirarão o necessário para o serviço e culto de suas igrejas e remédio de suas famílias»[31].

Afigura-se-nos, assim, na concepção de Vieira, um Brasil que deve ser preservado nos seus elementos autóctones e naturais e nos seus aspectos mais verdadeiramente humanos e autênticos; um Brasil em que o indígena e os seus costumes devem ser preservados e não exterminados, cristianizados sim, mas não violentados, recuperados para a civilização ocidental, mas não eliminados. Lição sempre actual.

---

[29] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 268.
[30] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 266.
[31] In Vieira, *op. cit.*, vol. V, p. 322

O Jesuíta Pietro Maffei e o seu relato do achamento do Brasil

MANUEL SIMÕES

As primeiras narrativas de viagem, relativamente à área lusitana, devem-se porventura aos escrivães de bordo das caravelas do infante D. Henrique, dando origem a um género específico, a chamada «literatura de viagens», que compreende um *corpus* de textos sem dúvida heterogéneo, de acordo com os objectivos do produto literário e com a relação estreita entre momento histórico e matéria, objecto de narração. Naturalmente que é o séc. XVI o período áureo em que explode uma tal literatura, a qual adquire maturidade e oficina após a viagem e chegada de Vasco da Gama à Índia, desde a euforia (movimento ascendente) da viagem e descoberta do Brasil por parte da armada de Pedro Álvares Cabral, à disforia (movimento descendente) do conjunto de relatos que constituem a colectânea de Bernardo Gomes de Brito, *História Trágico-Marítima* [1], e a magistral obra de Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação* [2].

É, no entanto, o período eufórico que oferece uma maior diversidade de narrativas, se tivermos em conta os textos coevos da viagem de Cabral (1500), o primeiro dos quais, pela sua dimensão

---

[1] Sobre este assunto, cf. sobretudo G. Lanciani, *La Matrice Letteraria dei Resoconti Portoghesi di Naufragio dei Secoli XVI-XVII*, in «Studi Francesi e Portoghesi 79», L'Aquila 1979, pp. 51-65; e, da mesma estudiosa, *Os Relatos de Naufrágios na Literatura Portuguesa dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, 1979.

[2] Relativamente à bibliografia, cf. João David Pinto Correia, *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*, Lisboa, 1979 (2.ª ed. 1983); quanto ao texto, veja-se a recente edição que reproduz a fixação do texto primitivo, inteiramente conforme à primeira edição (1614), de Adolfo Casais Monteiro (Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*, Lisboa, 1983).

literária, é sem dúvida a *Carta de Pero Vaz de Caminha* enviada ao rei D. Manuel para lhe comunicar a «nova do achamento» do Brasil [3], sem excluir, de entre os documentos conhecidos, a *Carta* de Mestre João, médico e cirurgião do soberano («bacharel mestre Johan fisyco e cirurgyano de vossa alteza») [4], e o relato conhecido por *Relação do Piloto Anónimo*, o qual, do mesmo modo que o diário de bordo de Tomé Lopes relativo à segunda viagem de Vasco da Gama à Índia, em 1502, só foi conhecido a partir de uma tradução italiana saída em Vicenza (1507) e incluída na colectânea de F. Montalbopdo, várias vezes reeditada (Milano 1508, 1512 e 1519; Venezia 1517, 1521), traduzida em latim, francês e alemão, e cuja primeira tradução portuguesa do texto italiano só apareceu no início do século XIX: «Navegação do Capitão Pedro Álvares Cabral, escrita por hum piloto portuguez. Traduzido da lingoa portuguesa para a italiana, e novamente do italiano para o portuguez» [5].

A narração da descoberta da nova terra foi, porém, retomada diversas vezes, ainda no século XVI, em obras de mais ampla observação e beneficiando duma perspectiva diacrónica, como é o caso das narrativas de João de Barros (*Primeira Década da Ásia*, Lisboa, 1553), de Fernão Lopes de Castanheda (*História do Descobrimento & Conquista da India pelos Portugueses*, Livro I, Coimbra, 1551), ou do jesuíta italiano Giovanni Pietro Maffei, inserida na curiosíssima obra *Le Historie delle Indie Orientali*, narrativa que aqui se pretende analisar.

---

[3] A «carta» de Caminha circulou inédita durante três séculos. Publicou-a pela primeira vez o P. Manuel Aires de Casal (*Corographia Brasílica*, 1817); a edição portuguesa é de 1826 e publicou-a a Academia das Ciências de Lisboa no n.º III, tomo IV, da *Colecção de Notícias para a História e Geografia das Nações Ultramarinas*. A este respeito, cf. Jaime Cortesão, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa, 1967, pp. 35-42.

[4] A *Carta* de Mestre João, muito breve, não chega a ser sequer um diário de bordo mas um documento com algumas observações astronómicas. É também dirigida ao rei D. Manuel, igualmente datada de 1 de Maio de 1500 (como a *Carta* de Caminha) e escrita de Vera Cruz (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Corpo Cronológico*, 3.ª parte, maço 2, n.º 2). Joaquim Barradas de Carvalho identifica o autor com o tradutor para castelhano (aportuguesado) do *De Situ Orbis*, de Pomponio Mela, tradução subscrita por mestre Joan Faras, igualmente «bachiler em artes & Em medicina fisico & sorogiano Dell muy alto Rey de Portugall dom Manuel» (*Dicionário de História de Portugal* dirigido por Joel Serrão, vol. II, Lisboa, 1965, pp. 605-6).

[5] Veja-se *Collecção de Notícias para a História e Geografia das Nações Ultramarinas* publicada pela Academia das Sciencias de Lisboa, t. II, Lisboa, 1812. A primeira ed. conhecida é, pois, a de F. Montalboddo, *Paesi nuovamente ritrovati & Nuovo Mondo da Alberico Vesputio, Florentino intitulato*, Vicenza 1507. O texto foi impresso no *Novus Orbis*, e em todas as edições de Ramusio com o título «Navigazion del capitano Pedro Alvares scritta per un piloto portoghese e tradotta di lingua portoghesa in la italiana» (*Navigazioni e viaggi*, vol. I, Torino 1978, pp. 619-653). Dele existe uma ed. moderna, em língua inglesa, no volume *The Voyage of Pedro Alvares Cabral* de W. B. Greenlee, Hakluyt Society, London 1938.

2. O humanista e historiador Pietro Maffei [6] (Bergamo 1535-Tivoli 20/10/1603) é uma das figuras mais notáveis que animaram o Renascimento europeu, salientando-se pelo interesse que dedicou à cultura oriental, de que os seus trabalhos são, sem dúvida, veículo privilegiado de transmissão no Ocidente. Foi professor de Retórica e secretário da república de Génova, cargos que abandonou para entrar na Companhia de Jesus, em Roma, em 26-8-1565. Ocupou-se da cátedra de Eloquência no Colégio Romano (1566-1568), ao mesmo tempo que traduzia para latim numerosas cartas expedidas da Índia e do Japão pelos Jesuítas em missão naquela zona, e igualmente a *História das Missões do Oriente*, do Pe. Manoel da Costa, seguida do texto de 40 cartas, que se imprimiu em 1571 [7]. Não escapou ao cardeal D. Henrique, regente do reino de Portugal, a elegância do estilo e a beleza da tradução, o que o levou a convidar o nosso humanista para escrever em latim a história dos portugueses no Oriente. Estabeleceu-se em Portugal em 1579 para recolher material nas bibliotecas e arquivos, principalmente em Lisboa, Coimbra e Évora, actividade de que parece haver reminiscência num códice romano: «por sinal que uma das suas peças é a cópia de 31 capítulos do livro IX da *História* de Fernão Lopes de Castanheda (agora finalmente editados: Haia, 1929, texto original e tradução holandesa, e Coimbra, 1933)» [8]. Há notícia da sua visita a Fernão Mendes Pinto, a Almada (1582), em companhia de outros dois jesuítas portugueses, Rebelo e Gonçalves [9], o primeiro dos quais foi seu colaborador nesta investigação, tendo-o acompanhado no regresso a Itália em 1584, e continuando a sua colaboração até 1586. Dois anos depois saía em Florença a monumental obra *Historiarum indicarum*, dividida em 16 livros, num latim elegantíssimo, de cuja tradução para italiano se ocupou imediatamente Francesco Serdonati (*Istoria delle Indie Orientali*, Firenze (1589) [10], ano em que também saía nos

---

[6] O seu nome apresenta-se sob diversas formas: Giovanni Pietro Maffei, Gian Pietro Maffei, Giampiero Maffei, Giovan Pietro Maffei.

[7] Cf. J. Pereira Gomes, *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 12, Lisboa, 1971, p. 1003. Refere Diogo Barbosa Machado, a propósito do P. Manoel da Costa: «Escreveo *Historia das Missoens do Oriente até o anno de* 1568 a qual traduzio em a lingua Latina o Padre João Pedro Maffeo, e sahio com este titulo» (*Bibliotheca Lusitana*, tomo III, Coimbra 1966, p. 237).

[8] J. Pereira Gomes, *op. cit.*, p. 1003.

[9] Veja-se J. Lucena, *História da Vida do Pe. Francisco Xavier*, Lisboa, 1600 (2.ª ed., Lisboa 1788); a introdução de *Peregrinação*, ed. de Costa Pimpão, Lisboa, 1952, pp. XIV-XXXIV; e G. Schurhammer, *Um Documento Inédito sobre Fernão Mendes Pinto*, in «Orientalia», Roma-Lisboa, 1963, pp. 105-109.

[10] Maffei escreveu ainda em latim *De vita et moribus Iguatii Loiolae qui Societatem Jesu fundavit* (1585) e, em italiano, *Vite di diciassette confessori di Cristo* (1609); *Vita di Sant'Antonio*

prelos de Damian Zenaro, em Veneza, o que dá ideia da sua pronta difusão.

3. A narração da viagem de Pedro Álvares Cabral encontra-se no «Libro secondo», a qual inicia precisamente um novo capítulo [11]. A primeira observação que ocorre fazer diz respeito ao preâmbulo introdutório, antes de narrar a viagem propriamente dita, contrariamente ao que acontece com Caminha, o qual, seguindo o modelo epistolográfico, uma vez introduzida a *captatio benevolentiae*, de uso, entra imediatamente na matéria que se propôs relatar. É evidente que Maffei tinha necessidade de criar, para o seu leitor, um contexto de situação que conferisse ao discurso uma continuidade lógica, até porque já não estamos em presença de um diário de bordo ou carta, mas de um texto de algum modo informado por um conteúdo histórico visto numa perspectiva diacrónica. De resto, as *Décadas*, de João de Barros, na parte relativa (Livro quinto, cap. I), apresentam uma estrutura semelhante, como se pode deduzir do confronto paralelo:

> [El-rei dom Manuel] escreveu a tôdas as cidades e vilas notáveis do reino, notificando-lhe a chegada de dom Vasco da Gama [...] encomendando-lhe que solenizassem tamanha mercê como este reino tinha recebido de Deus, com muitas procissões e festas espirituais em seu louvor [12].

> Il Re Emanuele, discoperta già l'India, e ritrouata in parte la ragione della nauigatione fino à quel tempo non conosciuta, fece primieramente fare le processioni per tutto'l regno [13].

A atitude histórica permite ainda a Maffei alargar o seu discurso sobre as intenções da nova armada, tomando como ponto de partida a primeira viagem de Vasco da Gama, os contactos estabelecidos, as

---

Abate, in «Prose Scelte Cristiane», vol. I, Milano 1825; e *Vasco della Gama scopritore delle Indie*, in *Relazione delle Principali Scoperte eseguite per Mare da C. Colombo, Vasco della Gama, Ferdinando Cortes e Francesco Pizarro*, Milano 1826. Quanto à biografia do jesuíta, pode ver-se P. A. Serassi, «J. P. Maffeii vita», in *J. P. Maffeii opera omnia latine scripta*, I, Bergamo 1747, pp. I-XXVIII.

[11] Seguimos aqui a ed. veneziana de 1589: *Le Historie / delle Indie / Orientali;* / del R. P. Giovan Pietro Maffei / della Compagnia di Giesv. Tradotte di latino in lingva / Toscana, da M. Francesco Serdonati Fiorentino. / Con vna scielta di lettere scritte / delle Indie, fra lequali ve ne sono molte non più / stampate, tradotte dal medesimo (...) / In Venetia, appresso Damian Zenaro. 1589.

[12] João de Barros, *Décadas*, selecção, prefácio e notas de António Baião, vol. I, Lisboa, 1945, pp. 99-100. Todas as referências a esta obra são feitas a partir desta ed..

[13] *Op. cit.*, p. 26v.

dificuldades experimentadas. Também aqui o paralelismo é evidente com quanto se pode observar em Barros:

> [...] segundo o negócio ficava suspeitoso pelas cousas que dom Vasco da Gama passara, parecia que mais havia de obrar neles temor de armas, que amor de boas obras. Finalmente assentou el-rei que [...] o mais seguro e melhor era ir logo poder de naus e gente, porque [...] convinha mostrar-se mui poderosa em armas, e em gente luzida. Das quais duas cousas, os moradores daquelas partes podiam conjecturar que o reino de Portugal era mui poderoso (pp. 101-102).

> E perche la celebre fama del Gama, e de'compagni, e'l saggio delle molte ricchezze dell'India [...] giudicò Emanuele ispediente vsare il bene d'vn tanto consentimento, & ardore, e deliberò di solcare quei mari non più con piccoli nauilij, ma homai con giuste armate. [...] fece Pietro Aluarez Caprale [...] Generale con assoluta auttorità di tredici naui, le quali, e per la grandezza del corpo, e per la copia de gli huomini, e per la valuta del carico dimostrassero esser molto grandi e le ricchezze, e la potenza del regno di Portogallo (pp. 26v-27r).

Uma outra observação pertinente refere-se ao número das naves («tredici naui») da frota de Pedro Álvares Cabral. O texto de Caminha é omisso[14], quanto a este aspecto, porque se tratava de um dado certamente tão conhecido do rei que não merecia qualquer referência por parte do autor da *Carta;* mas o piloto anónimo, no seu relato, precisa que eram «dodici navi e navili», as quais obedeciam a uma missão preestabelecida já à partida de Belém: «dieci navi ordinò che andassero in Calicut, e quelle altre due per altra via ad uno luogo chiamato Ceffalla [Sofala]»[15]. O autor anónimo resolve em parte esta incongruência ao narrar os momentos finais antes da partida da armada a caminho do Cabo da Boa Esperança: «E subito il detto capitano dispacciò uno navilio che aveva con esso seco vettovaglie[16], e questo oltra le dodici navi sopradette»[17]; mas uma vez que se tinha perdido

---

[14] Outras fontes coevas omitem igualmente este dado: a *Carta* de Mestre João, e duas cartas escritas de Lisboa para Florença por Bartolomeo Marchioni, uma datada de 27-6-1501 e outra sem data, mas atribuível a Julho do mesmo ano (cf. Damião Peres, *História dos Descobrimentos Portugueses*, Coimbra, 1960², pp. 432-444).

[15] Ramusio, *op. cit.*, p. 623.

[16] Trata-se da embarcação de Gaspar de Lemos. Veja-se, por exemplo, Fernão Lopes de Castanheda: «desta terra mandou Pedr'Aluarez a Gaspar de Lemos na sua carauela com cartas a el Rey dõ Manuel» (*História do Descobrimento & Conquista da India pelos Portugueses*, Livro I e II, ed. de Pedro de Azevedo, Coimbra, 1924, p. 73).

[17] Ramusio, *op. cit.*, p. 626.

uma nave na zona de Cabo Verde, episódio que ele próprio relata, como conciliar as várias indicações? Quanto a este ponto, os historiadores quinhentistas (Fernão Lopes de Castanheda, João de Barros, Damião de Góis e Gaspar Correia) são unânimes relativamente ao número de treze navios, afirmação que se julga correcta, visto que corroborada pela carta de D. Manuel aos Reis Católicos, com data de 28 de Agosto de 1501 [18].

Mas voltando ao texto de Maffei, é notória a sua colocação num momento histórico em que era já visível a vertente da colonização, conferindo à sua narrativa elementos explícitos que superavam claramente a aparente pureza do «acrescentamento de nossa santa fé» de que falava Caminha. O programa do Evangelho não é renegado, como se compreende, mas, neste aspecto, aproxima-se das reais intenções da viagem e da função ideológica do texto, no que segue de novo João de Barros:

> E, quando fossem tão contumaces que não aceitassem esta lei de fé, e negassem a lei de paz [...], em tal caso lhe posessem ferro e fogo, e lhe fizessem crua guerra, e de todas estas cousas levava mui copiosos regimentos (p. 105).

> [...] allettasse il Re di Calecut à fare seco ferma pace, e stabile confederatione, e se egli perseuerasse di mostrarsi duro, e discortese, e disleale, allhora vendicasse la barbara sceleratezza, e l'ingiurie fatte à Vasco della Gama, e predesse giusta, e pia guerra co' maluagi nemici di Christo (p. 27r).

E volta a seguir o autor das *Décadas* num pormenor de relativo interesse, isto é, ao tratar da perda duma nau no arquipélago de Cabo Verde, por via de ventos inesperados e traiçoeiros, segundo os dois autores confrontados:

> Pero, antes de tomar este cabo [Cabo Verde], sendo entre estas ilhas, lhe deu um tempo que lhe fez perder de sua companha o navio de que era capitão Luiz Pires, o qual se tornou a Lisboa (cap. II, p. 106).

---

[18] Indicam igualmente 13 navios: a carta de Vespucci para Lorenzo de Medicis, de 4-6-1501; a carta de D. Cretico para a «Signoria de Venetia», de 27-6-1501; uma certidão notarial, passada por Valentim Fernandes, em Lisboa, a 20-5-1503; e o relato de Cà Masser, escrito em 1505. Outras fontes, porém, fixaram em 12 o número de embarcações (a carta de Affaitati, de Lisboa para Domenico Pisani, então em Veneza, com data de 26-6-1501) ou até em 14, como as legendas que se observam junto à representação da costa brasileira nos mapas de Cantino e de Caverio (cf. Damião Peres, *op. cit.*, pp. 432-444).

> arrivò all'Isole di Capo verde, doue fù assalito da vna crudel fortuna di mare, che sbaragliò le naui, e le traportò in diuerse parti; onde Luigi Pirez vno de' Capitani, poiche hebbe contrastato vn pezzo co'venti, e col mare, senza sapersi per qual propia disauentura, smarri il cammino diritto, & alla fine riuolte le vele adietro, se bene contra sua voglia, se ne tornò à Lisbona (p. 27r).

O piloto anónimo omite o nome do capitão, limitando-se a referir: «sí partí una nave della detta armata, talmente che di essa mai non si senti nuova fino a questo dí presente, né si può sapere»[19]. Caminha, porém, dá uma outra versão dos acontecimentos, não coincidindo nem o nome do capitão, nem as causas da perda da nau, aliás para ele de grau zero, porque não sabe a que atribuir tal desfortuna: «se perdeu da frota Vasco de Ataíde com sua nau, sem haver tempo forte nem contrário para que tal acontecesse. Fez o capitão suas diligências para o achar, a uma e outra parte, mas não apareceu mais»[20].

O texto de Maffei revela, como se vê, uma conflitualidade latente com a História, a qual provém certamente das fontes consultadas, da desatenção com que as examinou ou porventura da intervenção ideológica do Jesuíta. É o que acontece, por exemplo, ao narrar a cerimónia da primeira missa celebrada em terra brasileira, descrita pelo bergamasco deste modo:

> Quindi per pigliare informatione del paese, e delle genti, smontarono in terra, e sopra vn'altare portatile fù detta la Messa, e Frat'Enrico fece vna predica, doue i barbari, se bene nulla intedeuano, tuttavia quasi per occulta ispiratione del diuino spirito riguardauano le diuine cerimonie, e stauano ad vdire la parola di Dio con marauigliosa attentione, e con gran riuerenza (p. 27v).

Não há dúvida que se trata aqui de contar o episódio do primeiro momento de catequização, isto é, da primeira das duas missas («smontarono in terra») durante a estadia da frota de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro. Maffei não refere a segunda operação religiosa e funde os elementos da narração dos dois momentos, visto

---

[19] Ramusio, *op. cit.*, p. 624.

[20] Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 222. Além de João de Barros, também Castanheda e Damião de Góis referem o nome de Luís Pires, acrescentando que o seu navio se perdeu devido a temporal e que, por isso, regressou a Lisboa. Esta confusão deve-se certamente ao facto de a *Carta* de Caminha permanecer inédita; o pormenor do regresso é desmentido pela citada carta de D. Manuel aos Reis Católicos, na qual o monarca dá o navio como perdido (cf. Damião Peres, *op. cit.*, p. 446).

que a «attentione» e «gran riuerenza» no dizer de Caminha de verificaram logicamente apenas no segundo daqueles actos[21]. É evidente, deste modo, que o Jesuíta é traído pela intenção de pôr em evidência a intervenção divina, em contraposição com a qualidade de «barbari» («barbara terra» para João de Barros), expressão que deixa entender o projecto de hegemonização religiosa[22].

Esgotada a tarefa de narrar as peripécias da viagem, o discurso de Maffei adquire uma maior densidade de escrita, especialmente quando inicia a descrição do Brasil, começando pela situação geográfica e privilegiando, em seguida, a flora e a fauna da nova terra. Não deixa de fazer referência à evolução do nome pelo qual foi designado o país (de «Santa Cruz» para «Brasil»), explicando o «consenso del volgo profano, e l'ostinata consuetudine» como recusa do «nome più santo»[23]. E na descrição geográfica é interessante verificar como isola a terra entre o mar e as montanhas, conferindo-lhe uma protecção dos elementos que se tranforma num *topos* de grande consumo europeu:

> L'altro lato è spartito dalla prouincia del Perù da alcuni gioghi di monti tanto alti, che si dice, che stancano gli vccelli, che volano, e per ancora non si è trouato, che vi sia più ch'vn sol passo, e quello molto aspro, e malageuole (p. 27v).

Contrastando com a aspereza dos montes que lhe servem de fronteira, cuja inacessibilidade o autor exprime de forma singular e não pouco

---

[21] Durante a primeira missa, conta o piloto anónimo, «si trovarono molti di quelli uomini, ballando e cantando co' suoi corni» (Ramusio, *op. cit.*, p. 625). E Caminha afina pelo mesmo diapasão: «Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente [...], com seus arcos e setas, a qual andava folgando» (Cortesão, *op. cit.*, p. 234). Maffei ainda aqui segue João de Barros, que, não obstante a referência às duas missas, concede à primeira muito maior atenção, afastando-se dos relatos coevos: «E, naquela barbara terra nunca trilhada de povo cristão, aprouve a Nosso Senhor [...] ser louvado e glorificado não somente daquele povo fiel da armada, mas ainda do pagão da terra, o qual podemos crer estar ainda na lei da natureza. Com o qual logo Deus obrou suas misericórdias, porque todos se punham em giolhos» (*Décadas*, p. 109).

[22] Sobre o conceito de «bárbaro» e a reformulação operada no âmbito da *recta ratio*, cf. Sergio Landucci, *I Filosofi e i Selvaggi*. 1580-1780, Bari 1972, sobretudo os caps. «L'esperienza della diversità» (pp. 23-91) e «La disputa sull'ateismo» (pp. 185-272).

[23] Era certamente conhecida a indignação de João de Barros: «Como que importava mais o nome de um pau que tinge panos, que daquele pau que deu tintura a todos os sacramentos» (*Décadas*, p. 111). Na verdade, à terra recém-descoberta chama Caminha, como se sabe, «Ilha da Vera Cruz»; mas já no mais antigo mapa português do Brasil, composto em 1502, figura a palavra «Brasil» em concomitância com a designação de «Vera Cruz». Sobre a evolução toponímica cf., entre outros, António Baião, «O Comércio do pau brasil», in *História da Colonização do Brasil*, vol. I, p. 321; e José Bernardino de Sousa, *O Pau-Brasil na História Nacional*, São Paulo, 1939, p. 64. Também em Camões há ecos da dicotomia: «Mas cá onde mais se alarga, ali tereis / Parte também, co pau vermelho nota; / De Santa Cruz o nome lhe poreis» (*Os Lusíadas*, X, 140).

expressiva, o país é apresentado como imagem mítica (já consolidada, de resto, por um discurso literário que atravessa o século XVI) da terra prometida:

> Tutta la regione è molto amena, e l'aria vi è oltra modo temperata, e salutifera; perche vi soffiano dal mare venti piacevoli, e commodi, che à tempo fanno dileguare i vapori, e le nebbie, che si leuano la mattina, e rendono i raggi del Sole purissimi, e molto risplendenti. Tutto il paese è ripieno di fonti, e di Selue, e di chiari fiumi (p. 27v).

A visão edénica não anda distante, como era de uso, e aqui pontualmente inserida:

> Il paese è [...] di continuo bagnato dall'acque, e v'è perpetua primauera, e rende con moltiplicata vsura i semi, che sono per esso sparsi (p. 27v).

A natureza concorre para a construção do mito da terra incontaminada, espaço paradisíaco, porém, por vontade divina, como não deixará de acentuar constantemente o autor.

4. Uma vez feita a descrição do país, Pietro Maffei ocupa-se da *descriptio rerum*, reservando o primeiro plano, como se disse, à flora desconhecida. Neste capítulo, uma particular referência é feita à cana do açúcar e à produção do «celeste dono degno di essere anteposto in molte parti al mele Attico» (p. 27r). Não perde a oportunidade para referir os engenhos («macina ad acqua»), um artifício «non conosciuto da gli antichi» e que haveria de determinar a chamada civilização dos engenhos com larga repercussão na literatura brasileira; a euforia do *locus amoenus* projecta-se deste modo nas vantagens de ordem económica, considerando que um tal método de produção do açúcar

> si lauora hoggi per tutto quel paese, massimamente doue habitano i Portoghesi, e di questa mercatantia i negotianti traggono grandissimo guadagno, perche conducendolo ogni anno con le naui in Europa si vende in diuerse, e lontani parti, con molta, e certa vtilità (p. 27r).

Nomeia o autor ainda algumas plantas, quase sempre movido por um sentido utilitário pela sua ligação directa aos frutos («si dà il primo luogo à quella che il volgo chiama Ananaze»), passando a referir os peixes

> e vccelli di color bellissimo, & infiniti animali quadrupedi, ma per lo più saluatichi, parte de' quali sono à noi noti, parte incogniti. Ne i quali

> certamente apparisce con quanto marauigliose, e varie maniere la diuina Sapienza scherzi nel mondo vniuerso (p. 27v) [24];

também aqui são privilegiados os exemplares que têm qualquer atinência com a actividade humana de subsistir, salvo o caso do tigre, aproveitado para uma reflexão de ordem moral («tanta possanza ha l'essare ben satollo di fare poltroneggiare non solamente gli huomini, ma le fiere ancora»), ou o de um outro «animale ancora di effigie, e di natura molto nuoua, & insolita, il quale i Portoghesi dal fatto istesso chiamano pigritia» (p. 27v), este último objecto de particular atenção (bem onze linhas de texto) pela novidade da sua caracterização morfológica e comportamental. Na descrição destes dois aspectos (flora e fauna), usa o autor a técnica clássica da comparação, ilustrando o objecto desconhecido a partir do que é comummente conhecido; neste processo comunicativo, o segundo termo é sempre precedido de locuções ou conjunções comparativas, tais como «à similitudine di», «à guisa di», «come», «simile a», «à somiglianza di», «quanto»; de verbos que estabelecem relação de semelhança (v. g. «paiono»); e um caso em que os dois termos são mediados pela expressão «detti in Toscana...», mas não se deve perder de vista que o tradutor era precisamente florentino.

Por último, antes de se ocupar da partida da frota de Cabral («per non consumare il tempo in vano, spiegò le vele al vento verso Leuante», p. 29r), o autor dedica um espaço apreciável à descrição da imagem do Índio, não se afastando muito, no plano objectivo, dos relatos coevos atrás citados:

> vanno tutti ignudi e gli huomini, e le donne vgualmente, sono molto gagliardi di braccia, e portano vna ciocca di capelli lunghi su la cima del capo pendente, e pelano spesso tutte l'altre parti del corpo; hanno il naso schiacciato, come i popoli della China, & hãno la pelle di colore vlivastro, & oltre à questo à hotta si tingono il corpo col nero sugo del pomo Genipapo; [...] spettacolo molto brutto à vedere (p. 28r).

---

[24] É curioso que Maffei não faça referência aos papagaios, limitando-se à designação geral de «uccelli di color bellissimo». Como se sabe, porém, foram aquelas aves motivo de grande curiosidade na Europa, a tal ponto que a nova terra foi designada precisamente «terra dos papagaios». Na já citada carta de D. Cretico ao doge de Veneza, com data de 27-6-1501, diz-se, por exemplo: «haño scoperto una terra noua la chiamão delli papaga: per essergene di lõgeza d(i) brazo uno & mezo di uarii colorii de li quali ne hauemo visto doi» (*Paesi nouamente ritrouati*, Venetia, 1517, Libro Sexto, cap. 125).

No plano subjectivo, porém, caminha-se para uma deterioração da imagem do «outro», o qual é visto não já como a personalização da inocência e nem sequer goza do benefício da apreciação neutra («spettacolo molto brutto à vedere») mas, pelo contrário, é cruamente observado à luz de preconceitos civilizacionais, religiosos em primeiro lugar. E se o facto de o Índio não estar ligado a «nenhuma crença» é para Caminha sinal de disponibilidade para abraçar o cristianismo, tal circunstância funciona no texto de Maffei como indício da resistência posteriormente encontrada pelos colonizadores. É quanto deixa pressupor o seu discurso:

> onde è cosa più merauigliosa, che in vn terreno fertilissimo, in aria temperatissima gli habitatori siano de natura cosi fiera, e seluaggia. Non adorano alcuno Dio: attendono solamente ad auguri, e indouinamenti, si che impazzano in essi, onde è cosa miserabile vedere, come gl'indouini, e giuntatori guadagnino con loro (p. 28r).

É certo que as crónicas portuguesas, para além das hesitações iniciais de que Caminha é modelo arquetípico, não favoreceram a difusão do mito do «bom selvagem»[25], que a literatura francesa irá assumir e engrandecer, mito que parece não ter encontrado ecos eloquentes também em Itália, possivelmente pela grande difusão das cartas dos Jesuítas empenhados no apostolado brasílico e que neste país encontraram uma recepção privilegiada[26]. Bastaria citar a correspondência do P. Manuel da Nóbrega e o seu julgamento impiedoso do indígena brasileiro, caracterizado pela sua «condição mais de feras bravas que de gente racional» (carta de Agosto de 1557) e pela sua «bruteza e bestialidade» (carta de 5-7-1559); ou o epistolário de Anchieta, conotado pelo mesmo quadrante ideológico[27], além das

---

[25] A narrativa de Caminha permaneceu, porém, inédita durante os séculos XVI e XVII, embora dela houvesse ecos na carta de D. Manuel aos Reis Católicos, de Março de 1505, e nas crónicas de Gabriel Soares de Sousa. Sobre a marginalidade portuguesa ao mito do «bom selvagem», cf. J. S. da Silva Dias, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Lisboa, 1982, pp. 221-225.

[26] Veja-se, a propósito, Rosario Romeo, *Le Scoperte Americane nella Coscienza Italiana del Cinquecento*, Milano 1954, especialmente pp. 76-77 e 88-94.

[27] Manuel da Nóbrega, *Cartas do Brasil e mais Escritos*, ed. de Serafim Leite, Coimbra, 1955; José de Anchieta, *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões* (1554-1594), Rio de Janeiro, 1933. Uma parte do epistolário deste último foi publicado em *Diversi avisi particolari dall'India di Portogallo* (Venezia, 1559) e em *Nuovi Avisi particolari dall'Indie* (Venezia, 1565-1568). E a linguagem dos colonos é ainda mais exacerbada: cf., por exemplo, Pero de Magalhães Gândavo, *Tratado da Terra do Brasil*, obra escrita por voltas de 1570, ainda que só publicada em 1826.

inúmeras cartas que chegavam à sede romana da Companhia de Jesus, para compreender e justificar quanto refere Maffei acerca dos ameríndios:

> lasciansi vincere parimente dalla collera, e dalla libidine, alle battaglie, e a combattimenti sono temerarij, e precipitosi; sono desiderosissimi di vendetta, e del sangue humano, & in somma quelli, che ritengono i costumi antichi, e habitano ne' luoghi mediterranei, s'assomigliano molto più alle bestie, che à gli huomini (p. 29r).

As qualidades físicas não deixam de ser exaltadas «gagliardi di braccia»), enquanto as de ordem moral ou ética são apresentadas, por contraposição, mediante formas negativas: «non hanno ne magistrato, ne legge alcuna»; «non tengono memoria de' benefici riceuuti» (p. 29r). A incomunicabilidade com o «outro» parece atenuar-se porque «la lingua loro non è difficile ad apprendersi» (p. 29r), não resistindo Maffei à tentação de reproduzir uma espécie de enigma linguístico, muito em voga na época, até porque lhe permitia mais uma vez insistir na intervenção divina:

> Appresso quella natione non è vso alcuno di queste tre lettere dell'alfabeto F.L.R. e alcuni per consideratione assai igegnosa credono ciò auuenire per diuina volontà, perche mancano, come s'è detto, di Fede, di Legge, e di Re (p. 29r) [28].

Como já se deixou perceber, a perspectiva de Pietro Maffei concentra-se prevalentemente no apostolado religioso dos colonizadores, impenetrável nas terras do interior («luoghi mediterranei») mas com alguns resultados junto à costa («presso al mare»):

> da poi che la compagnia di Giesù vi portò il Vangelo, e le discipline delle buone arti [...] sono instrutti con graui fatiche alla humanità, e alla pietà (p. 29r).

---

[28] A primeira referência à falta das letras F, L e R na língua dos índios Tupi parece ter sido feita por Gândavo: «não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assi nã têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem justiça e desordenadamente» (*op. cit.* depois repetida pelo mesmo autor na *História da Prouincia Sãcta Cruz a que vulgarmete chamamos Brasil*, de 1576, com a mesma justificação). A mesma observação, porventura mais desenvolvida mas respeitando o significado do enigma, é feita também por Gabriel Soares de Sousa (*Tratado Descriptivo do Brasil em* 1587) e, ainda que mais tardiamente, por Ambrósio Fernandes Brandão, os *Diálogos das Grandezas do Brasil* (1618).

O seu relato, deste modo, coloca-se num momento do percurso narrativo em que a tensão com o «outro» se agudiza, pela resistência ao programa da catequese, provocando uma profunda mudança no modo de ver o Ameríndio que se agravará nos anos subsequentes a partir da intervenção textual de Jesuítas e colonos [29].

Seleccionando grande cópia de material (obras inéditas ou impressas, cartas e outras fontes informativas), a *Istoria delle Indie Orientali* revela-se, além do mais, como instrumento de conhecimento que alarga a prática e a concepção do mundo: pelas suas múltiplas edições e traduções, foi sem dúvida uma das obras que mais contribuíram para difundir na Europa a notícia das novas terras descobertas pelo povo lusíada, servindo de veículo de transmissão, não só da cultura portuguesa mas principalmente das crónicas sobre o «homem novo e diverso» que atraía cada vez mais a atenção do Ocidente. No micro-texto aqui observado, e que compreende a narrativa da viagem de Pedro Álvares Cabral e do descobrimento do Brasil, elaborada a quase um século de distância do acontecimento e com base em materiais preexistentes, o mito da natureza edénica continua quase inalterado, embora progressivamente ligado a aspectos de ordem económica; do confronto que se estabelece com o «outro», este já perdeu a sua *morum innocentia*, acentuando-se por isso a oposição entre a norma do autor e a diversidade civilizacional, o que certamente viria a provocar oscilações notáveis ao nível da própria idealizaãço mítica.

[29] Um elenco das obras significativas que atestam esta conflitualidade pode observar-se nos trabalhos de Sílvio Castro, «*As Notícias Curiosas e Necessárias das Cousas do Brasil» de Simão de Vasconcelos*, e de Manuel Simões, *Dialogismo e Narração nos «Diálogos das Grandezes do Brasil»*, in «Studi di Letteratura Ispano-Americana», n. 15-16 (Omaggio a Franco Meregalli), Milano 1983, respectivamente a pp. 67-76 e 77-88.

TEORIA DA LITERATURA

O discurso das figuras e o discurso literário

A. CAMLONG

«...je soutiens qu'il n'y a qu'un géomètre et un sot qui puissent parler sans figures».

J.-J. Rousseau
(Lettre XVI, *Nouvelle Héloïse*)

O alcance da semiótica é tão grande em nossos dias, que parece pouco razoável não utilizar quantos serviços pode prestar para dar uma nova dimensão à crítica literária. No plano das pesquisas consideradas dum ponto de vista meramente teórico, a linguística, e sobretudo um dos seus componentes: a semiótica, já eliminou incontestavelmente os tradicionais padrões elaborados no século passado. Mas no plano pedagógico, a entrada da nova crítica literária não é nem constante nem ousadamente afirmada. Assim se repetem de maneira insaciável as fórmulas, as ideias e as técnicas antiquadas nas «Histórias das Literaturas» ou nos «Dicionários», não se valendo dos incomparáveis serviços científicos ou técnicos oferecidos pela linguística e/ou pela informática. Quem poderia ignorar tal desenvolvimento?

O nosso propósito aqui é tratar de fazer umas perguntas muito simples acerca da utilização dos novos meios de investigação para tentar definir a correlação entre o discurso das figuras e o discurso literário, já que não existe discurso sem figuras ou pelo menos figuras sem discurso, para retomar uma fórmula devida a Gerard Genette. Para isso, vamos fundar a nossa análise no estudo do discurso literário de dois sonetos, *As Pombas* de Raimundo Correia e *As Estrelas* de

Olavo Bilac — textos de dimensão correcta para tal demonstração além de terem uma unidade significativa completa —, comparando em seguida a evolução da trajectória, sempre à luz da semiótica moderna, qual foi definida por Ch. Morris e Pierce, tomando em conta as relações entre os signos, significantes e significados segundo o caminho traçado por F. Saussure e Hjelmslev.

Portanto, seria tão vão, senão pretencioso, querer atingir o discurso literário numa perspectiva diacrónica, ou histórica, como seria presumido querer destacar o discurso literário, apoiando-se no discurso exaustivo produzido pela totalidade das figuras. Eis aí a razão da limitação do estudo do discurso a uma só figura, a *metáfora*, mas figura de importância incontestavelmente. Esta restrição na escolha duma só figura não vai então diminuir em nada o valor exemplar do nosso estudo. É evidente. Aliás essa perspectiva não tem nada de original, se for comparada ao que dizia, há quase cem anos, em 1897, M. Bréal no seu *Essai Sémantique*, acerca da evolução estilística no emprego da metonímia no decorrer dos séculos e dos géneros literários, já que alternativamente foram exploradas as possibilidades de intensificação ou de diminuição semântica. Que podemos então dizer acerca do emprego da metáfora, cuja distorsão — «salto» — entre comparante e comparado não deixou de aumentar no decorrer dos séculos? São estas as duas razões que motivaram a nossa escolha, tendo a intenção de considerar os resultados explícita ou implicitamente numa ampla perspectiva diacrónica.

Por isso, num primeiro tempo trataremos de definir o funcionamento dos mecanismos da metáfora tendo como objectivo a definição do discurso metafórico. Num segundo tempo, trataremos de salientar o discurso metafórico dos dois sonetos escolhidos e de situar tal discurso frente ao discurso literário.

1. A METÁFORA E O DISCURSO METAFÓRICO

Dumarsais no seu *Traité des Tropes ou des différens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, publicado pela primeira vez em 1730, dá a seguinte definição da metáfora:

> «La *métaphore* est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit».

Pierre Fontanier, no seu famoso *Manuel classique pour l'étude des tropes ou Elémens de la Science du Sens des Mots*, publicado em 1821, que consta do programa definido no subtítulo — *Première partie d'un Traité général et complet des figures du discours, dont la seconde, aussi en un volume, a pour objet toutes les figures autres que les tropes* — publicado integralmente em 1830, coloca a metáfora no capítulo dos «Tropes par ressemblance»:

> «Les Tropes par ressemblance consistent à *présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie*».

Em 1967, o *Dictionnaire* de Robert propõe a seguinte definição:

> *Figure de rhétorique*, et par ext. *Procédé de langage qui consiste dans un transfert de sens (terme concret dans un contexte abstrait) par substitution analogique.*

Como se vê, não é fácil propor uma definição correcta e completa da metáfora, já que pode ser considerada segundo os múltiplos aspectos do seu funcionamento. Muitas vezes, infelizmente, quando se fala em metáfora, considera-se apenas o plano da expressão gramatical reduzindo-a a uma comparação conforme o fez Quintiliano: «La métaphore est une comparaison abrégée».

É preciso então ultrapassar o plano gramatical para tentar descobrir os mecanismos que funcionam na metáfora, como convida a fazer a história dos tropos que, de Aristóteles a Rousseau, se estende das figuras de pensamento às figuras de linguagem.

Metáfora significa etimologicamente *translação*. Trata-se da translação da significação duma palavra à significação de outra palavra graças a uma comparação subentendida.

Dizer que a metáfora é um *tropo* constitui então uma tautologia já que a palavra *tropo*, que significa em grego «desvio», «salto», qualifica uma figura que «desvia» uma palavra do seu sentido usual.

Resulta pois que a metáfora, como todos os tropos, aliás, é essencialmente uma figura de linguagem. Consideradas as variações do conceito de tropo no século dezoito cujo número passa de treze a trinta com Dumarsais em 1730 e é reduzido a três com Beauzée em 1765, tentaremos colocar o estudo desta «figura», do ponto de vista semiótico, no plano *discursivo*.

Como figura de retórica e como tropo, trata-se duma figura cuja finalidade se confunde com a finalidade da própria retórica: *a arte do discurso* ou *a arte de dizer para persuadir*. Chegamos assim à motivação profunda do nosso estudo, à nossa hipótese: se a metáfora representa uma das chaves do discurso, então a melhor maneira de atingir a trajectória do discurso literário é sem dúvida destacar o discurso metafórico, já que cada discurso faz um uso particular da figura.

Portanto vamos tratar de alcançar o discurso metafórico através dos mecanismos das três estruturas em torno das quais se organiza, incontestavelmente, a contextura discursiva: a estrutura gramatical no nível superficial do discurso; a estrutura semântica no nível narrativo; a estrutura lógica que opera a translação para o nível propriamente discursivo, apertando os laços entre enunciado e enunciação e realizando a finalidade do ponto de vista pragmático.

1.1. *A estrutura gramatical da metáfora*

A metáfora é considerada geralmente como uma comparação elíptica.

> «Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison» [2].

Considerada sob este ponto de vista, a metáfora seria reduzida a um mero processo estilístico. Mas ultrapassando tal consideração estilística, a construção metafórica depende das estruturas escolhidas dentro das seis possibilidades:

1. a aposição (A + B) ou (B + A);
2. a justaposição directa ou parataxe (AB) ou (BA);
3. a assimilação do comparante e do comparado (A = B);
4. a qualificação do comparado pelo comparante (A de B);
5. a atribuição ao comparado dos valores simbólicos do comparante (B de A);
6. a supressão do comparado (B).

Estes tipos de construção foram repertoriados por Henri Morier no *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Todavia, apesar da subtileza na análise dos elementos, parece-nos necessário ultrapassar os dados puramente gramaticais para desprender os valores semânticos

relacionando significante e significado na produção do discurso, tal qual foi salientado nos quadros recapitulativos do *DPR*.

> «La métaphore est destinée à mettre en lumière les éléments communs au comparé et au comparant, tout en approfondissant la réalité spirituelle par l'esquisse d'affinités multiples, et déclanchant des résonances de valeur esthétique, intellectuelle et morale» [3].

A estrutura gramatical fixa a estrutura semântica. A produção do discurso depende da estratégia discursiva na organização textual, como o demonstra Henri Morier ao analisar de maneira repetitiva o papel e o conteúdo dos filtros formados pelas intersecções dos comparados e dos comparantes, ilustrando a demonstração com numerosos esquemas. A tal disposição estratégica dos elementos salienta a implicação da enunciação e do enunciado intimamente ligados à construção do discurso.

1.2. *A estrutura semântica da metáfora*

Não é possível tratar aqui *in extenso* do problema semântico da metáfora, porque seria necessário compulsar todos os tratados de retórica. Não é o motivo desse estudo. Portanto, mencionaremos dois estudos recentes que expõem com autoridade a problemática: a *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie* (Larousse, Paris, 1973) de M. Le Guern e a *Métonymie et Métaphore* (Klincksieck, Paris, 1971) de A. Henry.

Para melhor situar o problema, vamos resumir as três operações sucessivas que realizam a translação de sentido do comparante para o comparado, a partir do famoso exemplo «o homem é um lobo para o homem», ilustrado pelos esquemas correspondentes. Por isso podemos tomar como postulado inicial que, após as três operações sucessivas, a translação de sentido é definitivamente adquirida. A primeira operação consiste numa redução classemática por sinédoque do comparado com alinhamento sobre o classema do comparante. A segunda operação consiste numa redução sémica, por metonímia, do lexema do comparante consecutivamente à selecção dos semas incluídos na intersecção, cujos valores impregnam em seguida a totalidade do lexema do comparante, eliminando os semas não seleccionados. Enfim, a terceira operação realiza a translação dos ditos semas seleccionados do comparante para o comparado com funcionamento análogo ao precedente.

Vejamos as três fases sucessivas.

«O *homem* é um *lobo* para o homem»
(A) (B)

Evidentemente analisamos apenas o funcionamento relativo à translação dos semas do comparante (B) — *lobo* — para o comparado (A) — *homem* —, deixando de lado a estrutura gramatical da sequência a partir da qual se realiza a selecção.

1. *A redução classemática do comparado (A) — /homem/ — com alinhamento sobre o classema ou metassema fundamental do comparante (B) — /lobo/ —* [4].

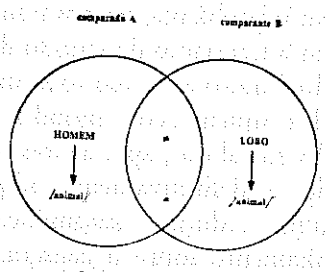
Opera-se uma redução na extensão lógica da palavra «homem». Dos dois sememas constitutivos de /homem/, apenas é conservado aquele que é comum a «homem» e a «lobo», quer dizer a comparado e ao comparante:

/homem/ = /animal/ + /razoável/

segundo uma definição famosa. A estrutura gramatical completa impõe a eliminação de /razoável/ para conservar unicamente o sema comum /animal / segundo a equação:

«homem» ≠ «lobo»
já que /animal/ = /animal/

conforme o esquema seguinte:



«La vocation de la métaphore est de violer les classèmes ou restrictions sélectives des lexèmes conccurrentiels, donc d'apparaître comme étrangère à l'isotopie de l'énoncé où elle est introduite» [5].

O termo «lobo» é um predicado *impertinente*, segundo a expressão de J. Cohen in *Structure du Langage Poétique* [6].

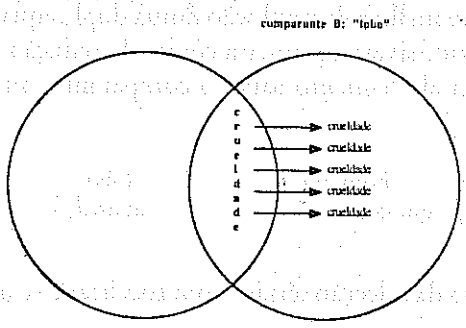
«A pertinência é restabelecida, mas no meio dum único universo semântico, o da denotação» [7].

2. *A redução sémica do comparante (B) — /lobo/ — graças à selecção dos semas na intersecção, realizada pela isotopia gramatical e contextual; logo os tais semas seleccionados impregnam a totalidade do lexema.*

Opera-se uma redução na *intensão* ou *compreensão* lógica da palavra «lobo». Dos dois sememas constitutivos de /lobo/, apenas é conservado o sema /crueldade/ ou /ferocidade/, aquele que entra na isotopia descritiva do carácter do «homem» e do «lobo». A focalização no sema /crueldade/ explora a impertinência da metáfora resolvida pelo contexto [8].

> «Dans tout le champ de «compréhension» afférent au terme *loup*, il y a focalisation sur le trait /cruauté/, présent chez les deux «animaux superposés» (...). On ne recourt pas à la métaphore pour créer ou, du moins, pour exploiter une impertinence, expressive, mais résolue par le contexte. La métaphore viole la langue, mais la parole éclaire cette violation en lui donnant un sens, ou, du moins, une fonction» [9].

A segunda operação conserva o sema /crueldade/ ou /ferocidade/ seleccionado por denotação, que substitui depois por conotação o conjunto dos semas definitórios do comparante, segundo o esquema:

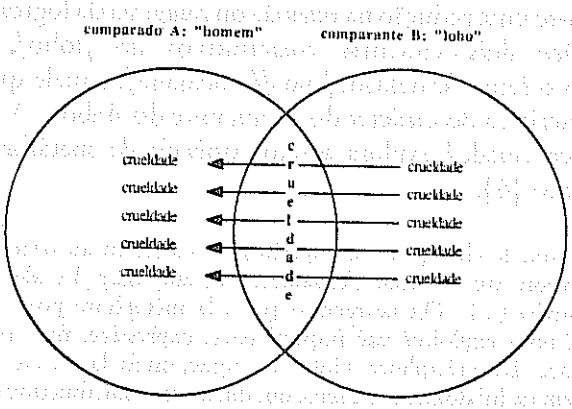


A redução sémica é indicada verticalmente e a focalização por substituição horizontalmente. A selecção é decriptada pela estrutura gramatical que põe em relevo o carácter e o comportamento do homem para com o homem.

3. *A translação dos semas seleccionados do comparante para o comparado.*

Opera-se uma translação de conotação, que se situa no centro da metáfora, com a passagem do plano da língua para o plano do discurso, graças à imbricação dissimulada do enunciado e da enunciação.

Instala-se então uma nova coesão sémica através da criação duma isotopia conotativa, conforme a descrição do esquema:



Para M. Riffaterre in *La Métaphore Filée dans la Poésie Surréaliste* («Langue Française»: La Stylistique, n.º 3, sept. 1969) «toute métaphore primaire pose le mécanisme d'une équation sémique». Poderíamos dizer que se trata melhor da resolução duma dupla equação conforme a duas reduções sucessivas: a primeira consta da redução classemática do comparado com alinhamento sobre o comparante, ou seja:

«homem»	≠	«lobo»
já que/animal/	=	/animal/

a segunda consta da selecção sémica com focalização e da translação, ou seja:

/crueldade/	=	/crueldade/
já que/animal/	=	/animal/
então «homem»	≠	«lobo»

Trata-se dum silogismo dissimulado ou entimema. O mecanismo funda-se essencialmente nas operações de redução dos valores da *extensão* e da *compreensão* que se referem à lógica. Resulta, pois, que o funcionamento da metáfora não tem nada aleatório como vamos ver ao analisar a estrutura lógico-discursiva.

1.3. *A estrutura lógico-discursiva da metáfora*

A estrutura lógico-discursiva depende da interferência da modalização veriditória fundada no «fazer-crer» na codificação e no «crer» na decodificação, e da lógica discursiva que realiza plenamente o discurso conforme à linha definida pela retórica, «a arte de dizer para persuadir». Assistimos assim à implicação dos interlocutores através da superposição do enunciado e da enunciação. É a última fase do discurso.

Podemos resumir os dois aspectos.

1. *A modalização de veridição.* Esta modalização é acompanhada por uma manipulação: um «fazer-crer» e um «fazer-saber» que instalam o contrato fiduciário no discurso graças a um «fazer-persuasivo» no momento da codificação, e, no momento da decodificação exerce um «fazer-interpretativo» intimamente ligado com os elementos da justificação.

Através da categorização dos elementos narrativos, a censura imposta pela manipulação orienta o discurso para a ontologização. As modalidades veriditórias transformam-se em modalidades epistémicas.

O resultado desta operação é a recuperação do *verdadeiro* e da *verdade* sobre a *ficção* ou a *ilusão*.

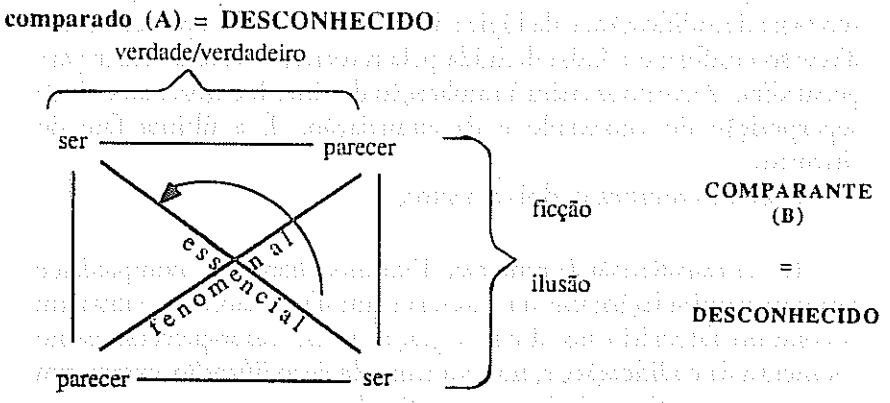
De facto, o comparado (A) coloca-se do lado da correlação dos valores do *ser* e do *parecer* que subsumem o *verdadeiro* e a *verdade* segundo a orientação do discurso. Mas, ao mesmo tempo, o tal comparado é dado como *Desconhecido* para a decodificação: a pressuposição é que o receptor é considerado como ignorante do *ser* característico do comparado (A). Pelo contrário, o comparante (B) inscreve-se do lado dos valores correlacionando o *parecer* e o *não-ser* que subsumem a *ficção* e a *ilusão*, e é dado como *Conhecido* do receptor, ou pelo menos pressuposto tal.

Os elementos comuns ao comparante e ao comparado são os elementos concretos da manifestação que se inscrevem no eixo dos fenómenos. Como elementos «mundanos», pertencem à categorização e são transmitidos concretamente como justificação do contrato fiduciário. Então a ficção ou a ilusão consiste em recuperar a verdade e o verdadeiro correspondentes ao *ser* do comparado em oposição contraditória ao *ser* do comparante.

O paradoxo de tal asserção que implica a superposição dos interlocutores graças a projecção dissimulada das instâncias da

enunciação no enunciado, é a recuperação dum *ser* sobre um *não-ser*, do conhecimento sobre a ignorância.

Pode ser assim representada a recuperação:



Metaforicamente, poderíamos dizer que o discurso faz meia rotação em torno do eixo da manifestação ou do fenomenal para sobrepor o *não-ser* do comparante ao *ser* do comparado, para atingir o noumenal do comparado a partir do fenomenal do comparante, eliminando o ser contraditório do comparante.

Ao fim de tal operação, o comparado torna-se conhecido enquanto o comparante é rejeitado pela isotopia contextual.

Nesse sentido, a metáfora merece o nome de *tropo de salto* ou *locus a simili*, que lhe é tradicionalmente dado. A *similitudo brevior*, tão contestada, parece abranger o discurso em totalidade.

> «La métaphore, à distinguer de la comparaison, joue, comme la métonymie, sur la compréhension (logique)» [10].

2. *A lógica discursiva da metáfora* pertence à função retórica da figura: «dizer para persuadir».

Como o mecanismo intrínseco da metáfora depende da lógica conforme o emprego da metonímia, através da relação de inclusão, da mesma maneira o mecanismo retórico depende extrinsecamente da lógica conforme a finalidade de persuadir pelo discurso.

Ora: *verdadeiro* e *verdade* são noções de lógica que convém definir no contexto do acto ilocutório [11]. A «verdade» refere-se ao «dizer», enquanto o «verdadeiro» se refere «ao dito», em relação ao «real». Seria preciso dissertar longamente para definir todos os dados a partir das

teorias de Wittgenstein, Carnap, Russel, Perelman, Quine [12] e atingir o conceito de verdade; então admitiremos a teoria de Quine, para quem predicar a verdade, é transcender a frase para atingir o real.

> «Le prédicat «vrai» nous rapelle qu'en dépit du fait que nous parlons des phrases (...), notre oeil reste fixé sur le monde» [12].

Uma proposição é verdadeira se e apenas se o indivíduo ao qual a constante individual refere, possui a propriedade designada pelo predicado. «Verdadeiro» refere-se então a um nível de língua determinada, porque o conceito de verdade não é um conceito absoluto, mas um conceito relativo.

Percebe-se melhor então o alcance do mecanismo da metáfora que, no acto ilocutório, pressupõe o comparante *conhecido* do receptor. Realiza-se uma simbiose instantânea do enunciado e da enunciação na metáfora.

O discurso atinge a plenitude quando a verificação (feita pelo receptor), a veridição (do emissor) e a verdade (do discurso) se sobrepõem, graças aos elementos concretos de justificação que permitem a analogia fenomenal do comparante e do comparado. Ultima translação, a metáfora transporta do mundo fenomenal ao mundo noumenal, do mundo da linguagem ao mundo do ser, do mundano ao ontológico. O ontológico discursivo torna-se então sinónimo de real: é o referente extra-linguístico.

Qualquer que seja o tipo de metáfora, convém notar que o dinamismo do mecanismo está relacionando a manifestação estrutural do discurso, associando a estrutura gramatical à natureza dos elementos seleccionados, com a realidade discursiva profunda, associando a estrutura semântica à estrutura discursiva da metáfora.

Numa palavra, a metáfora, «a rainha das figuras» como está escrito [13], representa a mais bela amostra de estrutura semiótica, permitindo passar dos dados imediatos da língua aos dados imediatos da consciência. O imediato da realidade da linguagem apaga-se diante do construído dum mecanismo acabado que, procurando descrevê-lo e explicá-lo por meio duma série de translações subtilmente dissimuladas, desemboca no imediato da consciência.

Mas uma vez analisadas as metáforas no seu dinamismo completo e na sua produção discursiva exposta pela metalinguagem inerente, convém considerar o discurso no quadro isotópico do discurso geral da obra e do género literário, tanto do ponto de vista sincrónico, como do ponto de vista diacrónico, em relação ao conjunto das obras literárias.

2. O DISCURSO METAFÓRICO E O DISCURSO LITERÁRIO NA POESIA DE RAIMUNDO CORREIA E OLAVO BILAC

Vamos analisar sucessivamente o discurso metafórico segundo a perspectiva que acabamos de definir num soneto de cada poeta, para tentar salientar o discurso literário.

2.1. *O discurso metafórico em* As Pombas *de R.C.*

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada...

E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam
E eles aos corações não voltam mais...

Vejamos os mecanismos e o dinamismo do funcionamento conforme o esquema teórico.

Comparante e comparado são imediatamente identificados visto o lugar privilegiado que cada qual ocupa no soneto: o comparante (B) — *as pombas* — está descrito nos quartetos, enquanto o comparado (A) — *os sonhos* — ocupa os dois tercetos em que está descrito por inferência do raciocínio implícito que confunde, após translações e analogia, o /não-ser/ das «pombas» com o /ser/ dos «sonhos». Portanto a estrutura gramatical e a estrutura sintáctica do soneto destacam-se nitidamente: o advérbio de composição *também*, primeira palavra do primeiro terceto, é a um tempo uma palavra axial da estrutura sintática e metafórica e uma palavra de translação semântica e discursiva, já que não exprime uma relação de igualdade, mas uma relação de analogia,

A força significativa dessa estrutura é tão grande que salienta imediatamente a estrutura semântica.

Desde o início, o comparante «as pombas» é apresentado através da redução metonímica dos valores da *compreensão* rejeitados por selecção na intersecção onde se concentram os semas /movimento/ e /dinamismo/ conforme a descrição do voo natural das pombas. A selecção é exclusivamente orientada para o dinamismo puro segundo a expressão repetitiva dos verbos intransitivos *ir-se* e *voltar*, segundo as repetições anastróficas dos dois primeiros versos (*vai-se... vai-se...*), segundo o poliptoto *vai-se/vão-se* (versos 1, 2 e 3) multiplicando o efeito dinâmico, segundo a repetição das reticências que forçam a inteligência na decriptação do movimento das pombas ao tomarem o voo, segundo a construção quiasmática dos dois quartetos visto que o primeiro descreve a partida das pombas na manhã e o segundo a volta à tarde. E para melhor completar a selecção sémica, o movimento está acentuado pelos contra-cavalgamentos no primeiro e pelos cavalgamentos no segundo. Quanto a temática, resume-se aos únicos elementos descritivos das pombas que são *asas* e *penas* símbolos de movimento, associados à construção dinâmica dos gerúndios, generadores de movimento no estado puro, além da repetição simétrica do sétimo verso: *ruflando as asas, sacudindo as penas.* Assim o eixo da selecção projecta-se no eixo da composição, salientando exclusivamente o movimento das pombas correlacionado ao movimento cósmico do dia e da noite. A isotopia do comparante é reforçada pela convergência das estratégias discursivas, unindo intimamente significado e significante. Tanto na codificação como na decodificação, o /ser/ do comparante é descoberto através da redução e da translação dos valores da compreensão do termo «pombas».

O comparado «os sonhos» é reduzido de maneira quase simultânea primeiro, por sinédoque, passando do abstracto ao concreto para uniformizar os valores sémicos com os valores seleccionados no comparante; logo, por metonímia, através da translação do dinamismo do comparante para o comparado. De facto, o conteúdo dos sonhos é ausente, assim como a própria natureza, o que deixa a totalidade da expressão à focalização do movimento. De tal modo que a isotopia do comparado se confunde com a isotopia do comparante: assim se explica o emprego dos mesmos verbos intransitivos, descritivos de movimento concreto, aplicados aos «sonhos» (*voar* descrevendo o processo em si; *voltar* referindo-se a uma acção concreta, *fugir* aumentando a descrição intransitiva, quer dizer do movimento em si);

aplicam-se os mesmos termos concretos ao comparado e ao comparante (os «sonhos» têem *asas*, até *as asas soltam* para melhor descrever como tomam o voo); desprendem-se os mesmos semas de /movimento/ ao partir ou /impluso/; uma construção quiasmática entre os quartetos e os tercetos, já que os verbos são colocados no início dos versos a princípio e depois no fim dos versos, a comparação quiasmática do primeiro terceto põe em paralelo *sonhos* e *corações* dum lado, *pombas* e *pombais* do outro, como se se tratasse duma simetria axial; afinal, como para melhor acentuar a redução metonímica na selecção dos semas, vem o qualificativo *céleres*, que se refere a «sonhos», mas com valor adverbial.

Tudo confirma o alinhamento da isotopia do comparado sobre a do comparante. Tudo concorre para dar uma visão meramente dinâmica e intelectual fundada no emprego da comparação no primeiro terceto, já que se trata duma figura «essencialmente analítica» [14]. E, como para unificar o texto, vem a aliteração simbólica dos verbos que começam por *V* (*vai-se, vai-se, vão-se, voltam, voam, voam, voltam, voltam*), pelo menos.

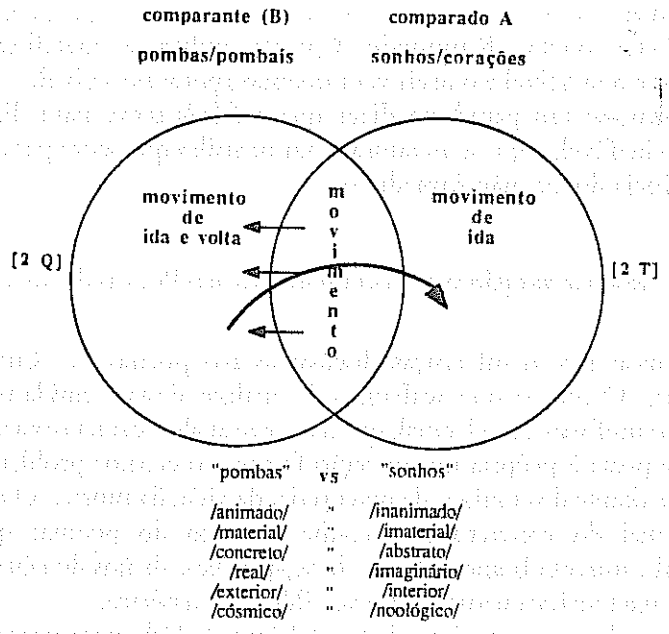
Resulta pois que o */não-ser/* do comparante «as pombas» é sobreposto, por analogia, ao */ser/* do comparado «os sonhos». A analogia funda-se na identidade dos fenómenos reduzidos ao único sema descritivo /dinamismo/, considerado como «autónomo». Tanto as «pombas» como os «sonhos» parecem animados duma força inerente.

Todavia, a adequação isotópica é parcial quanto ao raciocínio, já que o movimento das «pombas» é ordenado e completo, regulado sobre a natureza cósmica, enquanto o movimento dos «sonhos» é desordenado, imperfeito, já que se resume à única impulsão da partida. Assim o soneto opera uma restrição na conclusão, apesar de ser delicadamente anunciada pela redundância metonímica do verso 12:

> *No azul da adolescência* as asas soltam,
> Fogem...

o que representa uma diminuição da carga semântica visto o carácter abstracto [15]. Trata-se de desligar as isotopias fundamentais dos «sonhos» e das «pombas», para instalar definitivamente a isotopia do comparado na sua órbita discursiva, o infinito. Enquanto o espaço e o tempo definitórios das «pombas» são cósmicos e perfeitos, o espaço e o tempo dos «sonhos» são noológicos e imperfeitos. Os primeiros são concretos e sensíveis; os segundos são abstractos e intelectuais.

Podemos resumir as equivalências estruturais mediante o esquema seguinte, respeitando a ordem cronológica do discurso:



Assim destaca-se claramente a função essencial da metáfora como tropo de salto ou de simulação (*locus a simili*), já que no fim o discurso coloca o comparado na sua verdadeira dimensão ontológica, considerada qualquer definição de *sonho:*

> «Sequência de fenómenos psíquicos (imagens, representações, actos, ideias, etc.) que *involuntariamente* ocorrem durante o sono» diz o *Dicionário* de Aurélio.

A definição proposta pelo *Dictionnaire* de Robert salienta o carácter autónomo do sonho, dizendo:

> «Suite de phénomènes psychiques se produisant pendant le sommeil (images, représentations; *activité automatique excluant généralement la volonté*».

Em resumo: tudo funciona como se a natureza proporcionasse ao poeta um espelho para fazer uma introspecção. O funcionamento dos

«fenómenos» concretos, cósmicos, permite-lhe apreender e compreender o funcionamento dos «fenómenos» abstractos, noológicos. O espírito raciocina tendo em vista o vai-e-vem ordenado das «pombas».

Neste soneto, Raimundo Correia utiliza a metáfora para descrever o indizível e o invisível tomando apoios no visível.

Torna-se um paradoxo dizer que a *fábula* serve para discorrer sobre o inefável, e que a metáfora é um utensílio que serve para tomar consciência do que não é imediato.

2.2. *O discurso metafórico e o discurso literário nas* Poesias *de R.C.*

Poucas são as diferenças discursivas nas poesias de Raimundo Correia. O soneto que acabamos de analisar destaca nitidamente o discurso uniforme, intelectual, que lhe serve analogicamente para achar uma resposta à própria introspecção frente aos eternos problemas do homem diante dos sonhos, da juventude, da vida, da morte. O mundo fenomenal do concreto fornece-lhe o título do poema: «passeio matinal», «nuvem branca», «plena luz», «psyche», «beijos do céu» etc.... sobre uma temática natural, mítica, bíblica ou histórica.

Basta ler o soneto intitulado *O Vinho de Hebe* para perceber os mecanismos idênticos aos que acabamos de ver:

Quando do Olimpo nos festins surgia
Hebe risonha, os deuses majestosos
Os copos estendiam-lhe, ruidosos,
E ela, passando, os copos lhes enchia...

A Mocidade, assim, na rubra orgia
Da vida, alegre e pródiga de gozos,
Passa por nós, e nós também, sequiosos,
Nossa taça estendemos-lhe, vazia...

E o vinho do prazer em nossa taça
Verte-nos ela, verte-nos e passa...
Passa, e não torna atrás o seu caminho.

Nós chamamo-la em vão; em nossos lábios,
Restam apenas tímidos ressábios,
Como recordações daquele vinho.

Achamos aqui os mesmos jogos de oposição entre o concreto e o abstracto, o visível e o invisível. Um serve de espelho ao outro: a História é um pálido reflexo da vida do Homem. Para atingir a imagem do microcosmo, o homem deve interrogar o macrocosmo onde encontrará a resposta por analogia. A introspecção passa pela consideração (etimologicamente *cum-siderus*), a consideração das estrelas em que projecta a própria imagem). Afinal, as translações metafóricas são numerosas e contrárias.

2.3. *O discurso metafórico em* As Estrelas *de O.B.*

A escolha deste soneto não tem motivação especial.

Desenrola-se a sombra no regaço
Da morna tarde, no esmaiado anil;
Dorme, no ofego do calor febril,
A natureza, mole de cansaço.

Vagarosas estrelas! passo a passo,
O aprisco desertando, às mil e às mil,
Vindes do ignoto seio do redil
Num compacto rebanho, e encheis o espaço..

E, enquanto, lentas, sobre a paz terrena,
Vos tresmalhais tremulamente a flux,
— Uma divina música serena

Desce rolando pela vossa luz:
Cuida-se ouvir, ovelhas de ouro! a avena
Do invisível pastor que vos conduz...

Desde o segundo quarteto, torna-se patente a identificação do comparante e do comparado.

O comparado (A) — *as estrelas* — é dado desde o início pelo próprio título do soneto. Esse comparado é definido (papel do artigo definido em relação à locução): entra assim no mundo pressuposto conhecido do receptor, o que pode surpreender já que o papel do comparante é precisamente de definir o comparado. Então é preciso esperar a análise dos semas seleccionados e rejeitados na intersecção para ver como o comparado «as estrelas» é suposto desconhecido. De

facto, trata-se de desconhecido, já que o poeta instala no discurso uma comunicação directa com as estrelas através da prosopopeia que começa com *vagarosas estrelas!* e termina com *ovelhas de ouro!*, duas exclamações nos versos 5 e 13 que abrem e fecham as estruturas metafóricas do discurso.

> La *Prosopopée*, qu'il ne faut confondre ni avec la *Personnification*, ni avec l'*Apostrophe*, ni avec le *Dialogisme*, qui l'accompagnent presque toujours, consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absens, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend; ou tout au moins à les prendre pour confidens, pour témoins, pour garans, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc.; et cela, ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on n'est pas le maître de son imagination», diz Fontanier [16].

Além da implicação de várias estruturas gramaticais claramente enunciadas por Fontanier, convém insistir na simulação do discurso. Esse procedimento desempenha o papel da asserção na veridição, asserção que torna os argumentos seleccionados definitivamente irrefutáveis, já que são os próprios elementos da justificação que fornecem o mundo da categorização.

A chegada da prosopopeia é confiada ao papel do primeiro quarteto cuja função no plano lógico é *propor* ou *definir;* logo é confiada às metáforas secundárias que vivificam o momento crepuscular que serve de pano de fundo ao discurso, acompanhadas de inversões gramaticais que põem em relevo os verbos intransitivos *desenrola-se* e *dorme* marcados pelo sema /animado/.

Quanto ao comparante nitidamente definido do ponto de vista da modalização veriditória do discurso, destaca-se da cadeia temática formada por *aprisco, redil, rebanho*, que reunem as duas apóstrofes *vagarosas estrelas!* (v. 5) e *ovelhas de ouro!* (v. 13) numa mesma isotopia discursiva.

O discurso metafórico consiste pois em dialogar com as «estrelas», mas tendo presente à memória as «ovelhas». A argumentação apoia-se na translação da selecção sémica do mundo sensível, terrestre, animado, imediato, conhecido, das «ovelhas» para o mundo cósmico, insensível porque longínquo, inanimado, desconhecido, das «estrelas».

O conteúdo sémico da intersecção refere-se ao movimento das «estrelas» que, como as «ovelhas» que se espalham pelos prados ao sair do aprisco, invadem pacificamente o espaço. Esse movimento

cronologicamente organizado articula-se em torno dos três verbos *vindes...*, *encheis...*, *vos tresmalhais...*, que em quatro versos vão descrevendo a aparição das estrelas. A primeira etapa representa a saída num movimento de aproximação, assim como o denotam as expressões ou locuções que acompanham o verbo de movimento *vindes: passo a passo, às mil e às mil, compacto rebanho*, além do gerúndio *desertando*. A segunda etapa, mais rápida, *encheis o espaço*, evoca o movimento que se alastra no espaço, conforme à significação da reticência no fim do segundo quarteto. Duas etapas representativas da impressão visual e intelectual do movimento. A terceira etapa ultrapassa essa perspectiva meramente intelectual, enriquecendo-a, graças à sinestesia, de sensações auditivas e visuais mais amplas conforme o conteúdo semântico do advérbio *tremulamente* que evoca ao mesmo tempo o movimento, a luz e o som, expressão amplificada e completada pelas repetições apofónicas imitativas de *vos tresmalhais tremulamente* e pela evocação componencial de *a flux*, remate do verso 10.

De facto, *tresmalhar-se* é um verbo intransitivo, pois descritivo da força inerente ao ser.

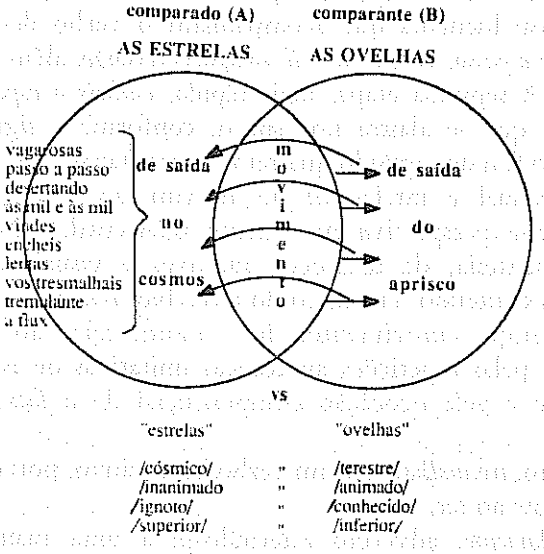
Tremulamente, advérbio referindo-se a uma maneira de ser, confunde a repetição das vibrações emanando a um tempo dos movimentos, dos sons e da luz. A selecção sémica extirpa nesse momento as estrelas do campo da imobilidade para projectá-las no campo da mobilidade, unificado no campo da compreensão relativo à saída das ovelhas e unificando por consequência a isotopia discursiva.

A flux é uma locução adverbial quantitativamente redundante do conteúdo do verso, destacando uma amplificação persuasiva que conclui a transformação restituindo as estrelas no mundo cósmico dominando o espaço terrestre das ovelhas sobre o qual vertem a sua luz pacífica.

Resulta pois que a violação sucessiva das diferentes isotopias desaparece na conclusão do discurso. O /ser/ do comparado atinge a sua plena identidade, enquanto o /não-ser/ do comparante se vê definitivamente rejeitado: trata-se nem mais nem menos da dupla operação de embraiagem e desembraiagem discursiva.

Graças ao subterfúgio da metáfora, o discurso focaliza o /ser/ das «estrelas» desconhecido conforme à pressuposição discursiva, tornando-o familiar ao receptor. De facto, trata-se bem de «desconhecido» ou de «ignorância» segundo a própria palavra textual que serve para descrever as estrelas vindo do «*ignoto* seio do redil».

Podemos resumir o processo de transformação descrito pela categorização da selecção projectada no eixo da composição, mediante o esquema:



Mas o discurso metafórico do soneto não termina aqui (ao contrário do soneto de R.C.). A sintaxe desdobra a estrutura espácio-temporal desde o início do primeiro terceto: *E, enquanto.* É precisamente aí que as descrições puramente visuais e intelectuais do movimento das estrelas, espalhando-se pelo céu como fazem as ovelhas espalhando-se pelos prados, atingem uma amplidão extraordinariamente grande graças à função hiperbólica da sinestesia. Realiza-se então a separação parcial das isotopias comuns ao comparado e ao comparante, restabelecendo cada termo metafórico no seu campo lexical original: as «estrelas» no cosmos e as «ovelhas» no chão.

Mas o mundo cósmico influenciando o mundo terrestre de maneira eufórica:

— Uma divina música serena
Desce rolando pela vossa luz.

A sinestesia culmina nesses versos, e a metáfora desdobra-se axialmente, estabelecendo o paralelo entre o «pastor de gado» do comparante e o «pastor divino», que conduz o seu rebanho ao som da flauta, designado o *Ignoto*, o Deus invisível não nomeado expli-

citamente, dono das «ovelhas de ouro» habitando o «ignoto seio do redil».

A contemplação dessa imagem final é infinita à imagem da reticência que remata o soneto, prolongando o êxtase, abrindo no Infinito. Mas, paradoxalmente, esse Infinito não se percebe exteriormente, mas interiormente. O frio do metal *ouro*, símbolo da absoluta perfeição e da luz celeste, saindo da noite dos tempos, transforma-se em luz serena veiculando a música divina criadora do mundo, conforme os modelos poéticos ou bíblicos.

Como antes, podemos dizer que é um paradoxo afirmar que a *fábula* serve para discorrer sobre o inefável. Até podemos dizer que é um lugar-comum ver a metáfora como um utensílio da memória e da consciência.

2.4. *O discurso metafórico e o discurso literário nas* Poesias *de O.B.*

Seria interessante destacar o discurso metafórico da obra completa de Olavo Bilac. Mas tal tarefa não é possível aqui. Então para verificar a exactidão da análise de *As Estrelas*, onde vimos como por analogia o poeta se vale do mundo visível como de um espelho para investigar no mundo do invisível, vamos ouvir o discurso justificativo de Olavo Bilac que nos interpela no soneto XIII de *Via Láctea:*

«Ora (direis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!» E eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...

E conversamos toda a noite, enquanto
A via láctea, como um pálio aberto,
Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

Direis agora: «Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?»

E eu vos direi: Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas».

O discurso deste soneto abre ainda mais a perspectiva sinestésica, dando-lhe uma dimensão afectiva, conforme confessa o próprio poeta, instalando definitivamente o discurso na plenitude da dimensão retórica e lógica. Veridição, verificação e verdade se sobrepõem para dar forma ao predicado «verdadeiro», frente à realidade. Mas a realidade reporta-se ao mundo referencial ou ao mundo «linguístico»? Trata-se da oposição entre o mundo interior e o mundo exterior, o mundo tópico e o mundo utópico. A reflexão filosófica deveria proporcionar-nos a chave do mistério do mundo da *fábula* (*stricto sensu*) aprofundando o mito da caverna de Platão. As palavras encadeiam os conceitos, enquanto o mecanismo discursivo lhes dá forma e vida, descobrindo o mundo das luzes a partir do mundo das penumbras, atingindo o noumenal a partir do fenomenal.

Afinal, o discurso metafórico seria «mimesis» e apenas «mimesis»?

> «Issue [la métaphore] d'une réaction sensible, elle est une intuition neuve qui part de l'imagination et atteint l'imagination. La contemplation heureuse du perçu ménage um moment fécond où se crée une synthèse vivante qui actualise l'interaction de deux facteurs» escreve Albert Henry [17].

CONCLUSÃO

Os dois exemplos analisados mostram, além da unidade no funcionamento dos mecanismos da metáfora, que seria preciso apreender o discurso das figuras na totalidade das obras para compreender o discurso literário, já que cada poeta tem uma maneira particular de perceber a estética poética.

Em *As Pombas* de Raimundo Correia, o discurso apresenta-se puramente intelectual já que está impregnado duma dimensão apenas visual do referente, o que torna a expressão tanto mais fria quanto os valores componenciais seleccionados no comparante «as pombas» são parcialmente rejeitados na conclusão, diminuindo a força do discurso no momento em que deveria ser aumentada para conseguir a credibilização e a persuasão, no momento em que se deveria realizar a fusão total do /ser/ do comparado com o /não-ser/ do comparante. As estratégias discursivas enfraquecem desse modo o alcance da estética poética. Deve ser sem dúvida o resultado dessa redução que deixa um

sentimento de insatisfação a Péricles Eugénio da Silva Ramos quando escreve, no tomo III do *Panorama da Poesia Brasileira* (pp. 77-78):

> «As características de sua poesia são, pelo fundo, um agudo sentimento da transitoriedade das coisas e insolúvel pessimismo; e, pela forma, perceptível senso das virtualidades vocabulares. Sempre foi considerado um dos grandes do parnasianismo; e não há por que rever essa posição».

Nossa intenção não é tampouco de reduzir os merecimentos estéticos de Raimundo Correia.

Em *As Estrelas* de Olavo Bilac, o discurso apresenta-se comparativamente ao precedente, muito mais rico porque o aspecto puramente intelectual do funcionamento da metáfora é rapidamente ultrapassado para conseguir a plenitude da emoção sensorial, quando não uma reacção afectiva mal dissimulada, graças ao enriquecimento das funções sinestésicas da metáfora. O discurso aqui do ponto de vista da predicação ultrapassa o referencial, já que todos os elementos seleccionados propulsam o discurso até o apogeu da expressão simbólica, metafórica e ideítica. Em suma: o poeta explora aqui plenamente a função estética da poesia, segundo a própria etimologia do termo, «fazer», «cinzelar», «construir». Por isso adoptamos parcialmente o ponto de vista de Péricles Eugénio da Silva Ramos (*ibid.* p. 114):

> «Os tropos de Bilac são sóbrios, com firme nexo entre os termos real e ideal; mas há em seus versos largo emprego das chamadas figuras de palavras, que dão a suas poesias aparência a um tempo fácil e elegante».

Parece que Péricles tem confundido tropos e expressão, pelo menos. Desse ponto de vista, o próprio Olavo Bilac tinha bastante lucidez, quando no fim da sua vida qualificava de bom estilo toda a expressão «rica mas sóbria», mostrando «força e graça na simplicidade» [18].

A semiótica realizou progressos tão grandes em nossos dias que nos proporciona os meios técnicos e científicos de alcançar o discurso literário a partir do discurso das figuras, superando os métodos antiquados do século passado. Além disso, pensamos que o nosso estudo se tornou a amostra que tínhamos anunciado no início, apesar de ter sido limitativo. Mas, a nosso ver, qualquer discurso deve ser confrontado à evolução geral do discurso diante da História, dando a

esta palavra o sentido amplo, quanto antes, já que nessa perspectiva se encara o problema do discurso estético que não tem fronteiras de espaço ou de tempo.

Toulouse, juin 1984.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] Ver *La Métaphore* in «Langages», n.º 54, juin 1979, pp. 41-64.
[2] Ver MORIER, Henri: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétrique*, P.U.F., Paris, 1975, p. 645.
[3] *Ibidem*, p. 646.
[4] Os *classemas* são marcas sêmicas que se combinam, semas contextuais. Ver TUTESCU, Mariana: *Précis de Sémantique Française*, Klincksieck, Paris, 1975, p. 51.
O *Metasemema* é uma unidade de sentido complexo, um feixe de marcas de carácter dinâmico. Ver *ibidem*, pp. 63-64.
[5] Ver *ibidem*, pp. 67-68.
[6] Ver COHEN, Jean: *Structure du Langage Poétique*, Flammarion, Paris, 1966, p. 113 e pp. 214-217.
[7] Ver *ibidem*, *p.* 215.
[8] Ver HENRY, Albert: *Métonymie et Métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971, pp. 18-19.
[9] Ver *ibidem*, p. 75.
[10] Ver *ibidem*, p. 58.
[11] Ver AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, ed. Seuil, Paris, 1970.
— DUCROT, O., *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, ed. Seuil, Paris, 1972,
[12] Ver WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus Logico-philosophicus*, 1921, CARNAP, R., *Introduction to Semantics*, 1942, *Meaning and Necessity*, 1947; RUSSEL, B., *Signification et vérité*, Flammarion, Paris, 1969; PERELMAN, Ch., *L'Empire Rhétorique. Rhétorique et Argumentation*, Vrin, Paris, 1977; QUINE, W. V. O., *Philosophy of Logic*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1970, p. 12.
[13] Ver TUTESCU, M., *o. c.*, p. 66.
[14] HENRY, A., *o. c.*, pp. 61-62.
[15] Ver BREAL, M., *Essai de sémantique*, Hachette, Paris, 1897, 6.ª ed. 1911, cap. 13; ULLMANN, Stephen, *Précis de Sémantique Française*, Francke, Berne, 1959, p. 286.
[16] Ver FONTANIER, Pierre: *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p. 404.
[17] Ver HENRY, A., *o. c.*, p. 59.
[18] Ver RAMOS, Péricles Eugênio da Silva: *Panorama da Poesia Brasileira*, ed. Civ. Bras., tomo III, Rio de Janeiro, 1959, p. 114.

LITERATURA PORTUGUESA

Tradições literárias nas crónicas portuguesas do século XV

JILL R. WEBSTER

O século XV em Portugal não se caracteriza somente pela expansão no Ultramar mas também pelas realizações culturais dos prosadores patrocinados pela casa de Avis. Entre os mais importantes desta época constam os relatos das aventuras empreendidas pelos descobridores das terras de África e Índia, e as ilhas dos Açores. Que matéria mais pitoresca se pode achar para descrever que estas aventuras? Embora a literatura portuguesa apresente um desenvolvimento tardio em relação à literatura dos outros países europeus e sobretudo do país vizinho, Castela. Os Descobrimentos proporcionaram temas abundantes para que os escritores em prosa se pudessem expandir em obras de maior extensão, e constituíram as primeiras tentativas em língua vulgar. A nova casa real de Avis ajudou muito os escritores e nomeou-os cronistas oficiais, pagando-lhes um tanto pelo seu serviço.

Fernão Lopes, a quem alguns chamaram «o pai da prosa portuguesa», foi patrocinado pela nova dinastia e inspirado pela revolução de 1383; D. Duarte o nomeou guarda-mor da Torre do Tombo. O seu trabalho consistiu em organizar os papéis do reinado e em escrever a história dos reis de Portugal. Naturalmente, a sua posição como cronista real ajudou-o a desempenhar esta função. Lopes diz que o seu propósito não impede que interpole matéria não histórica, ou seja opiniões suas sobre os relatos, anedotas tradicionais ou populares, e lendas do povo português ou espanhol, de acordo com a sua intenção geral. Além disso pode-se chamar-lhe cronista tradicional na linha directa dos grandes historiadores da Península Ibérica: os cronistas catalães e castelhanos; como eles, considerava apropriada a inserção de fontes eclesiásticas e laicas que não pertenciam aos Descobrimentos ou

ao tema central da sua obra. Fernão Lopes cita a Bíblia, os padres da Igreja, os advogados canónicos e civis, e como homem que se acha no limiar do Renascimento, inclui o poeta italiano Petrarca. De facto, não há nada que se possa considerar mais representativo do humanismo que os Descobrimentos, e Lopes aproveita-se deles para exaltar a sua pátria. Não há novidade nisso; as crónicas catalãs dos séculos XIII e XIV fizeram exactamente o mesmo quando falavam da reconquista da terra aos mouros pelo rei de Aragão — o equivalente catalão das explorações no Ultramar. Da mesma maneira, o castelhano López de Ayala elogia a dinastia de Trastamara para justificar o seu próprio papel traiçoeiro. Tinha partido do lado de Pedro I (o Cruel) nas guerras fratricidas com Henrique de Trastamara no país vizinho, Castela. Todas estas crónicas, portanto, incluindo a de Fernão Lopes, são de certa maneira propaganda duma época em que ainda não se tinha inventado a imprensa ou, pelo menos, estava nos seus princípios. O fim daqueles autores era deixar para a posteridade um registo dos acontecimentos, para que não desaparecessem no futuro. De facto, podem-se considerar os primeiros jornalistas, e o que é ainda mais importante, os primeiros historiadores de língua portuguesa.

No século XVI os relatos de naufrágios e os dos Descobrimentos em África e Índia em geral são mais críticos, sobretudo os que tratam das dificuldades que tinham os descobridores e a maneira como tratavam os nativos nas terras descobertas. Esta literatura oferece o lado contrário da grande expansão portuguesa; releva-se o aspecto negativo, a exploração, a crueldade e a falta do espírito humano da gente portuguesa. Responde aos escritores patrióticos do século XVI e princípios de XVII, e sobretudo aos *Lusíadas* de Camões. Não cantam os triunfos dos conquistadores mas as enfermidades dos que naufragaram e ficaram em terras inóspitas. Lamentam as epidemias e as tribulações que sofrem os navegadores e a sorte dos escravos, muitos deles privados de todo o conforto humano. Hoje não temos tempo para falar de todos estes cronistas, e também não é o nosso propósito. Restringimos o nosso comentário a Fernão Lopes e a Zurara, do século XV, e à maneira como empregaram fontes antigas para narrar matéria nova.

Já notámos que os primeiros historiadores incluíam no seu relato matéria que nós não consideramos factual. Para compreender a sua maneira de escrever temos de entrar na mentalidade do homem da Idade Média, porque ele considerava factual não somente os documentos que achava nos arquivos mas também tudo o que fazia

referência ao tema, fosse puramente documental, fosse anedótico ou popular. Quer dizer que fizeram usò de temas ou recursos que nós chamamos literários ou novelescos. Aqui daremos alguns exemplos para ilustrar o nosso argumento, sempre chamando a atenção para o fim propagandista dos escritores.

Fernão Lopes, o primeiro cronista de importância em Portugal, tinha a vantagem de ter uma posição oficial como guarda-mor dos arquivos, e, ao mesmo tempo, a sorte de viver numa época muito interessante da história de Portugal. Temos de nos lembrar também que esta posição oficial tinha as suas desvantagens porque o privava de ver as coisas com a imparcialidade que ele mesmo desejava.

Então, primeiro temos que considerar se teve modelos ou predecessores na arte de historiar os acontecimentos. Já dissemos que foi o primeiro cronista notável em Portugal, mas na Catalunha e Castela havia uma larga tradição de cronistas. Não sabemos quantas destas crónicas tinham sido lidas por Lopes, mas sabemos que tinha lido a crónica de Pero Lópes de Ayala sobre Pedro, o Cruel, de Castela, e também que esta lhe serviu como fonte para a sua crónica de Pedro I de Portugal. Os extractos que incluiu na sua obra pareciam ter pouca relação com a matéria daquele livro. Não obstante, utilizava também outras tradições literárias europeias — tradições correntes nas obras catalãs e demais países da Europa. Quais são estas tradições? Não podemos fazer menção de todas aqui e nos servimos dalguns exemplos para ilustrar o tema.

Fernão Lopes, como a maioria dos escritores anteriores, invoca os santos, a Virgem Maria, a necessidade da ajuda divina, a intervenção dos planetas ou fenómenos naturais ou sobrenaturais. Repete lendas, fábulas e anedotas e dá-lhes o mesmo valor que às fontes documentais.

Entramos em detalhes. Lopes, na sua crónica de Pedro I de Portugal, transcreve capítulos inteiros sobre o rei Pedro de Castela, traduzindo-os para português. Faz relevar a crueldade de Pedro, um assunto explorado por Ayala, como já indicámos, em parte para justificar a sua traição. Não obstante, as características sinistras de Dom Pedro já tinham adquirido o carácter de um *topos*, ou seja, serviam para ilustrar o que se passa quando um rei se comporta com crueldade. Pedro I de Castela morreu nas guerras fratricidas e o seu irmão, Henrique de Trastamara, ascendeu ao trono. Porquê pôs Lopes estes capítulos na sua Crónica de D. Pedro de Portugal? Julgamos que Lopes empregava este exemplo para realçar as boas qualidades do rei português e, sem dúvida alguma, para mostrar que ele mesmo, como

escritor, era competente para escrever a história dos reis de Portugal. Conhecia bem as tradições literárias e históricas, sabia distinguir entre qualidades boas e más e era grande patriota e partidário da casa de Avis.

Na *Crónica de D. Fernando* Lopes torna a fazer a mesma coisa — desta vez com capítulos sobre o Cisma do Ocidente. Podemos perguntar que tem isto a ver com o relato da história do rei D. Fernando? Lopes utiliza esta fonte castelhana outra vez em parte, sem dúvida, pelas mesmas razões que na *Crónica de D. Pedro* mas também porque quer igualar os outros historiadores. Diz ele, «por nom mostrarmos mingua em nossa obra, pois que os famosos, estoriadores em suas crónicas fazem della mençom». Lopes, como todos os seus contemporâneos, estava obcecado com a importância de escrever uma obra universal, uma obra que não se limitasse nem ao propósito principal nem aos confins nacionais, mas que pudesse perdurar entre as grandes obras europeias. Embora Lopes não parasse a isso, não se cingisse aos confins portugueses, porque ele considerava que podia melhorar o relato sobre o Cisma e torná-lo mais compreensível e mais ordenado. Diz ele, «mais claro porem que elles» pode escrever, e aqui nos mostra outra obsessão sua, a de fazer a obra mais perfeita possível e dizer a verdade na medida do possível. A sua obra tem um fim didáctico, também característico dos escritores da Idade Média e dos prosadores da Casa de Avis.

Como tem o seu interesse especial, vamos relatar sucintamente a descrição que dá Fernão Lopes do Cisma. O Papa Gregório estava em Avignon quando ouviu que certas cidades e castelos debaixo do seu domínio se tinham revoltado, «por que», diz ele, «o Papa e todos seus cardeaes, que pella mayor parte eram françeses, lhe empoinham taaes encargos e sogeições que as nom podiam mais soportar». Continua dizendo que o Papa saiu de Avignon em 14 de Setembro de 1415 (1377 da nossa era) e foi a Marselha onde embarcou com os seus cardeais para Génova. Chegando a Roma, intencionou admoestar os seus cardeais mas a morte venceu-o antes em 27 de Março de 1416 (1378 da nossa era). O resultado da sua viagem, explicada muito detalhadamente na *Crónica de D. Fernando*, foi a eleição dum novo Papa, Urbano VI. Um aragonês chamado Pedro de Luna em aquele momento foi bispo, mas mais tarde se tornou Papa cismático, tomando o nome de Benedito XIII. Este bispo disse «Nam farei bezerro que adore o poboo, nem abaixarei os geolhos ante o idollo Baal: huum deve seer verdadeiro Papa, e nom dous». Embora saibamos que ele mesmo insistiu em ter razão muito depois do fim do Cisma e continuou como

terceiro Papa: as circunstâncias mudam as opiniões! Não há dúvida de que aqui Fernão Lopes toma o lado de Pedro de Luna e do papado de Avignon. Todo este relato, não obstante, está deslocado e demonstra uma vez mais a dependência de Lopes das fontes castelhanas.

Agora bem, passemos a outra tradição literária — a de incluir feitos irreais ou seja profecias e anedotas populares. Em primeiro lugar falemos do costume de invocar os santos ou a Virgem Maria em momentos difíceis. Há uma larga tradição na Península Ibérica deste hábito desde a época em que se escreveu o *Poema de Mio Cid* até ao século XV. O herói castelhano, o Cid, antes de levar os seus homens a batalhar, sempre invocou o auxílio de Santiago para que os ajudasse. Na *Primera Crónica General* de Alfonso X, a história do Cid fica muito elaborada, provavelmente devida a uma refundição da poesia épica perdida. também na mesma crónica achamos numerosas ocasiões em que invocaram os santos antes de tomar uma importante decisão, o que era comum durante a Idade Média. Por exemplo, o rei de Aragão, Jaime I, antes de se entregar à conquista de Maiorca, pede ajuda a Sant Jordi, o patrão da Catalunha. O cronista diz que este santo não somente os ajudou a entrar em Pollensa, em Maiorca mas também os ajudou a derrotar os mouros durante toda a Reconquista. Porque invocaram os nomes dos Santos Santiago e Jordi? Qual é o significado da sua ajuda para o cronista? Pode-se dizer que é uma espécie de *topos*, mas, ao mesmo tempo, tem outra importância, a de santificar as obras do Cid e do rei de Aragão. Se tivessem a intervenção dos santos, ou se pudessem afirmar que tinham acontecido uns milagres ou acontecimentos milagrosos, não havia dúvida de que tinham tido Deus a seu lado. O favor divino tornava as batalhas em cruzada — ou seja os que morreram em batalhas pela fé podiam salvar-se eternamente.

Fernão Lopes, baseando-se nestes exemplos castelhanos e talvez nos catalães, inclui na sua crónica de D. João I uma narração semelhante. Da mesma maneira que o Cid, que sempre ora a Deus ou aos santos antes de empreender batalha, o herói da revolução de 1383, Nun' Álvares Pereira, reza a Deus com estas palavras: «Senhor Deus, rei piedoso, sê de nosso bando e ajuda-nos contra seus inimigos». Assim Fernão Lopes quer dizer que a vitória de Nun'Álvares, e mais importante a de João de Avis, foi a vontade de Deus, mas não é suficiente rezar sem receber resposta numa forma milagrosa, e por isso, talvez, Lopes inclui a história de Frei João de Barroca — uma visão que prevê a vitória do mestre de Avis. Esta visão tem outra função também, a de explicar o desenrolar da trama e de chamar a atenção dos

leitores para a justiça da batalha de Aljubarrota. Numa época em que as técnicas literárias não eram tão sofisticadas, o uso do sobrenatural era uma maneira de indicar acontecimentos ou resultados que o escritor queria inserir mais tarde na sua narração.

Deixemos de momento as crónicas de Fernão Lopes e consideremos a Crónica da Guiné, de Zurara, outra tentativa de narrar a história de Portugal, mas cujo fim é o de explicar os Descobrimentos. Zurara, como Lopes, quer exaltar a pátria mas ao mesmo tempo quer dizer a verdade. Que os acontecimentos da Guiné se conheçam e se ostendam, à posteridade. A universalidade da sua obra é uma maneira de assegurar a perduração desta e que maneira mais eficaz de o fazer que citar exemplos das importantes obras clássicas? O seu estilo baseia-se muito nos autores latinos, em Tito Lívio e nos padres da Igreja. Emprega os *laudes* e *prantos* da época anterior (também muito usado na *Celestina*, de Fernando de Rojas, na Castela do século XV). O seu livro, diz, deve servir como *exemplum* não somente aos reis portugueses mas aos soberanos ou regedores do resto do mundo. O príncipe navegador que tem «tão santa e tão virtuosa vida» é destinado a conquistar a Guiné pelos sinais astrológicos ou astronómicos. Também a morte *a propos* do tema da crónica devia ser destinado a passar naquele dia de 1378 quando houve eclipse do sol ao meio dia; quer dizer que o infante estava predestinado a morrer naquele dia. Sem embargo, a obra de Zurara está muito mais influenciada pelas clássicas que a de Fernão Lopes, e Zurara mesmo diz «que a maior parte dos feitos do mundo são mais sujeitos à fortuna que à razão». É curiosa esta combinação que se encontra em Zurara e que vem das ideias clássicas novamente renascidas e a dependência que mostra em relação à religião cristã. Indica como o humanismo já tinha penetrado na literatura e historiografia portuguesa.

Enfim, não nos podemos alargar mais. A nossa comunicação somente serve para mostrar a importância das crónicas na literatura portuguesa. Os exemplos que incluímos são poucos e há muitos mais que se poderiam mencionar. Não obstante, fica evidente que nem Lopes nem Zurara abandonaram completamente as tradições duma época anterior. Também cremos ter mostrado a dependência que tinha Lopes da literatura europeia e sobretudo castelhana, e o seu interesse pelos clássicos. Assim entre Lopes e Zurara há uma diferença principal — a obra de Fernão Lopes inicia uma linha de crónicas notáveis, fala de lendas e tradições populares, aduz milagres e santos para santificar o seu trabalho enquanto Zurara, que vivia numa época

plenamente humanista, vai mais longe nos seus exemplos e aproveita-se das obras clássicas que combina com a fé cristã à maneira do renascimento. Camões é o melhor exemplo desta tradição no século XVI.

Tanto Fernão Lopes como Zurara escreveram para a posteridade. Os dois escreveram história, disseram a verdade como a perceberam e desejavam deixar obras universais e monumentais. A exaltação da pátria para eles não era incompatível com a verdadeira história. As tradições literárias e populares combinam-se nas crónicas com o relato dos feitos e estas crónicas são fundamentais para a história da literatura porque se podem considerar as primeiras obras profanas em prosa. Não critiquemos nem Fernão Lopes nem Zurara nem os outros historiadores da época porque não se identificam com nossa concepção de história mas agradeçamos-lhes a sua contribuição para a cultura portuguesa do século XV. A dependência que tiveram em relação aos autores anteriores coloca-os firmemente nas tradições da Europa medieval e mostra sem dúvida alguma que Portugal na sua literatura seguia os passos dos grandes escritores da Idade Média dos outros países europeus.

As crónicas de Fernão Lopes como obra literária

JANINA Z. KLAVE

A ideia de analisar as Crónicas de Fernão Lopes do ponto de vista literário não é nova. Vários autores falaram disto. Mas quando empreendemos o trabalho da tradução para a língua polaca de uma antologia nossa de três Crónicas[1], deparámos com certas características do cronista português e fizemos algumas observações que — segundo nos parece — ainda não foram feitas.

Todos sabemos que Fernão Lopes é o maior cronista português, e provavelmente o maior cronista medieval na Europa. Sabemos que a sua obra foi por longo tempo a única fonte de informação sobre os reinados de D. Pedro, D. Fernando e D. João I; que foi ele quem inaugurou na Península Ibérica a crítica histórica ao refutar muitas informações que tinha encontrado nas múltiplas obras consultadas. O «pai da historiografia portuguesa» procurou documentos antigos não somente na chancelaria real, mas também nos cartórios das igrejas, nos sermões públicos, nas lápides de sepulturas, nos textos legislativos e nas cartas oficiais e particulares. Procurava certamente reconstituir a verdade histórica através de sérias investigações, mas também — como ge uíno escritor que era — deixava-se levar, às vezes, por ardor polémico, não ficava impassível contando a história da sua pátria numa época atribulada; que algumas vezes errou provaram-no estudos posteriores, mas isso não diminui o valor de sua obra que — não fosse a sua superior relevância histórica — poderíamos considerar como um dos mais interessantes romances históricos jamais escritos.

---

[1] Fernão Lopes, *Kroniki Królewskie*, Panstwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, 430 págs., 18 ilustrações.

Disse Alexandre Herculano numa página da revista «Panorama» [2]: «Novela ou história, qual destas duas coisa é mais verdadeira? Nenhuma se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crónicas desenharam esse carácter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador, porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dito ou de muitos ditos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos à lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um afecto ou muitos afectos, que se revelaram. Essa é a história íntima dos homens que já não são, esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou de Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores. Porque estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados e exarados com o intuito de mentir à posteridade, enquanto a história da alma do homem, deduzida logicamente das suas acções incontestáveis, não pode falhar, salvo se a natureza pudesse mentir e contradizer-se, como mentem e se contradizem os monumentos».

Fernão Lopes — tal como os melhores romancistas — além de apurar «monumentos e documentos» deduz a história da alma humana, da alma de um povo, baseando-se nas suas acções incontestáveis. E estas acções ele apresenta-as com realismo descritivo e visualismo espantoso, mas também com emoção, porque o nosso cronista vive os acontecimentos e revela os seus próprios sentimentos. Toma partido, louva, critica, ironiza e até ridiculariza, como veremos. Na sua obra encontramos muitos episódios cheios de vibração dramática, de fulgor e brilho, muitos diálogos tão perfeitamente construídos que por si mesmos desvendam os mistérios das almas humanas, bem como a complexidade de problemas que enfrentam os protagonistas. Sirvam como exemplos os diálogos de Leonor Teles com o Mestre de Avis e o diálogo entre este e João Fernandes Andeiro no capítulo IX da I parte da *Crónica del Rei Dom João I da Boa Memória* [3]; o diálogo de Nuno

[2] Alexandre Herculano citado por Vitorino Nemésio na introdução a *Eurico, o Presbítero*, Amadora 1972, p. XXVII.

[3] Fernão Lopes, *História de uma Revolução — Primeira parte da Crónica del Rei D. João I da Boa Memória*, Publicações Europa-América, Lisboa 1977.

Álvares Pereira com os seus escudeiros no capítulo XXXVII da mesma Crónica; o diálogo de Nuno Álvares com os enviados do rei de Castela no capítulo XXXIV da II parte da *Crónica de D. João I.*

Fernão Lopes é inexcedível na pintura de caracteres dos protagonistas porque possui no máximo grau o talento de viva representação de pessoas muito diferentes, em situações muito diversificadas, a capacidade de exprimir pensamentos que nascem nas suas cabeças, sentimentos que nascem nos seus corações, e encontrar palavras que revelam a verdade íntima de diferentes personagens. Temos aqui as qualidades inerentes de um grande escritor. É verdade que Fernão Lopes tinha a tarefa facilitada: não precisava inventar os protagonistas — eles realmente tinham existido, não precisava inventar eventos e situações. Sendo assim, podia buscar e encontrar o que ele chama de «clara certidom da verdade». Mas para que a verdade possa convencer — o que é muito importante — era preciso recriar a história dos homens que já não são; deduzir um pensamento ou muitos pensamentos de um dito ou de muitos ditos; de um facto ou de muitos factos deduzir um afecto ou muitos afectos que se revelaram.

Já houve quem considerasse as Crónicas de Lopes como epopeia nacional portuguesa que excede *Os Lusíadas* de Camões. Não estamos de acordo com o insigne mestre António José Saraiva que, por abono desta opinião, sugere que as Crónicas aproximam-se das epopeias pela «identificação do poeta com uma colectividade em que se dá a encarnação do Bem (hoje diríamos: com a razão histórica) e a qual está prometido o destino vitorioso. A colectividade com que Fernão Lopes se identifica é, conforme o ponto de vista, a gente miúda que triunfa sobre os seus opressores (isto é, os senhores feudais), ou o povo português que repele os Castelhanos (...) segundo as Crónicas, é no povo miúdo que se encontra a genuidade nacional, o «amor à terra», e os fidalgos «desnaturados» se comprometem com Castela»[4].

Fernão Lopes identifica-se — e aqui não pode haver dúvida — com todos que estão prontos a defender a terra portuguesa, a lutar contra o inimigo. Atente-se que o herói principal da Crónica de D. João I é Nuno Álvares Pereira «forte muro e segundo braço de defensão do reino», e ele nada tem a ver com a gente miúda, como é sabido. Atendemos ainda na simpatia com que fala o cronista dos fidalgos da Beira (no capítulo XL da II parte da Crónica) que chegaram

[4] António José Saraiva, Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 7.ª ed., Porto Editora Limitada, Porto, s.d., p. 136.

com João Fernandes Pacheco para tomar parte na decisiva batalha de Aljubarrota. Lá se encontrava o pai dele, o velho fidalgo de oitenta anos, Diogo Lopes Pacheco, pronto a lutar com os inimigos.

Acrescentemos que o cronista admira sobretudo a bravura, a altivez e o garbo das personagens, mesmo sendo elas inimigas de causa portuguesa. Já se falou da admiração que ele tem por Leonor Teles apesar de todo o mal que adveio do seu comportamento, mas temos outro exemplo ainda mais convincente: Lopes não encobre a sua simpatia para com D. João Afonso Telo, apesar de ser ele um dos portugueses «desnaturados» que lutaram contra o rei de Portugal nas hostes castelhanas. Vejamos as palavras sobranceiras do conde que o cronista se compraz em citar e que são endereçadas ao rei de Castela para convencê-lo a aceitar a batalha com os portugueses: «E se vos jsto nom quiserdes, parece-me que melhor fora estar em Castella que vijnrdes tam longe mostrar covardice. E se dizem, como he verdade, que voos sooes huum dos altos reys e princepes do mundo, que cujdaes que diram os que o ouuyrem, quando for sabudo que com tantas gentes como comvosco tijnheis nom ousastes de peleiar com elle» [rei de Portugal]?[5] Depois, quando a batalha começa, lemos o seguinte sobre os portugueses «desnaturados» e o próprio D. João Afonso Telo: «E aballando, com orgulhosos passos e trigoso desprezamento vijnam os portugueses todos adiante, e o conde dom Joham Affonso antelles, huma lança darmas davantagem com outra nas maaos, como ardido cavalleyro»[6].

Quanto ao povo miúdo é verdade que o cronista apresenta-o muitas vezes como exemplo de patriotismo e abnegação, pronto a sacrificar tudo pela independência da pátria. Tal é a verdade histórica. O escritor-artista soube esboçar quadros de extraordinário dinamismo quando fala das multidões em acção. Entretanto, várias vezes comenta com desprezo alguns actos indignos e violentos, praticados pela arraia-miúda, como por exemplo no capítulo XLV da I parte da Crónica de D. João I, onde encontramos a descrição da morte da abadessa.

Cumpre acrescentar que Fernão Lopes — como único cronista áulico na Idade Média — não poupa críticas aos reis e grandes deste mundo. Falando de D. Pedro diz: «o seu poboo lhe chamava algoz, que per seu corpo justiçava os homens o que non conviinha a el fazer por

[5] *Crónica del Rei D. João I*, parte II, Imprensa Nacional, Lisboa 1977, cap. XXXVI, p. 80.

[6] *Idem*, cap. XLII, p. 97.

muito mal feitores que fossem» [7]. Mais ainda sobre D. Pedro: puniu um escudeiro seu, Afonso Madeira, apesar de amá-lo muito «mais que se deve aqui dizer» (cap. VIII, p. 39); no capítulo IX escreve com evidente censura das «justiças que mandou Fazer»; no capítulo XXXI relata a deslealdade cometida por dois monarcas ibéricos em relação aos fidalgos foragidos nos seus territórios e comenta: «Muito perdeu el Rei de sua boa fama por tal escambo como este, o qual foi avudo em Portugal e em Castela por mui grande mal...».

D. Fernando merece outras críticas. Lopes conta como o rei enamorou-se de sua irmã e quis «a ver por mulher, que determinou em sua voontade de casar com ella, cousa que ataa quel tempo semelhante nom fora vista. Que compre de dizer mais sobresto? (...) eram os jogos e fallas antrelles tam a meude, mesturados com beijos, e abraços, e outros desemfadamentos de semelhante preço, que fazia a alguuns teer desonesta sospeita de sua virgijmdade seer por elle mingoada» [8].

Depois compraz-se em citar críticas de todas as partes por ocasião do casamento do rei com Leonor Teles. Mostra a sua fraqueza e falta de discernimento, descreve a sua morte pouco gloriosa, arrependido por não ter cumprido os seus deveres de rei.

Na mesma *Crónica de D. Fernando* encontra-se uma cena onde o rei de Castela está ridicularizado (cap. CLV). D. Fernando manda os seus embaixadores ao rei de Castela para assinar «os trautos das pazes». Mas este não quer assinar o que já antes foi combinado entre os monarcas. Gonçalo Vasques de Azevedo reprova-o falando ao mestre de Santiago: «Estamos na mais vergonhosa cousa, que nunca vj acomteçer amtre dous Reis tam nobres como estes (...) hora el Rei nom quer assijnar os trautos da guisa que em elles he comtheudo; por a qual razom he per força que a paz se desfaça, e isto fique em memoria vergonhosa pera os que depois veherem». Aliás com o mesmo rei Juan I está ligado o relato onde o fino sentido de humor do cronista revela-se com toda evidência: a cena passa-se depois da batalha de Aljubarrota, o rei de Castela foge do campo da batalha e recolhe-se em Santarém. Desesperado exclama «Oo Deus, que mao rey e sem ventura! Oo Senhor, da-me amorte aquy onde estou, pois nom ouve ventura de morrer com os meus (...) assim que tam avergonhado rey como eu mais lhe vallya a morte que a vyda». E — acrescenta Lopes — «em

[7] Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro I*, Livraria Civilização, Barcelos 1965, cap. VII, p. 35.
[8] Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, Livraria Civilização, Barcelos 1966, cap. LVII, p. 154.

dizendo esto, tornou-se a assemtar e pedio que lhe torrassem huma sopa pera comer» [9].

Poderíamos citar outras cenas em que está patente o pitoresco bom humor do cronista, como por exemplo todo o capítulo CLVIII da I parte da *Crónica de D. João I* sobre o alcaide de Portel, Fernão Gonçalves, e a entrega de seu castelo a Nuno Álvares Pereira [10].

Deste modo, escrevendo sobre os mais sérios acontecimentos não deixa Fernão Lopes de acentuar ocorrências que aligeiram o seu texto, acrescentar pormenores insólitos, guardando sempre o sentimento de justa medida; usa um estilo claro, singelo, vivo, sem nenhuma afectação, mesmo nos trechos que têm um cunho místico, misterioso ou profético de que não pode prescindir um escritor medieval.

M. Rodrigues Lapa realça «a arte incomparável em ligar os fios de narrativa» [11] que caracteriza o escritor. Acrescentemos que tem ele um talento especial na condução do fluxo narrativo, focalizando acontecimentos simultâneos decorridos em lugares diferentes. O expressionismo das suas descrições, alcançado entre outros por comparações originais e um metaforismo abundante, sempre engenhoso, completam as qualidades literárias do cronista. Não resisto à tentação de aconselhar aos autores modernos a leitura ou a releitura deste grande mestre do passado tão remoto e tão vivo nas páginas de suas Crónicas, tão cheio de entusiasmo, brilho e colorido.

---

[9] Fernão Lopes, *Crónica del Rei D. João I*, II parte, Imprensa Nacional, Lisboa 1977, cap. XLIII, p. 100-101.

[10] A familiaridade com que Lopes trata os reis e os grandes senhores faz duvidar da sua tantas vezes evocada origem humilde. Parece-nos mais provável a opinião mencionada (e negada) por Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*, p. 352, que o cronista era filho bastardo do conde de Miranda, amigo de D. João. A sua longa permanência na corte, a amizade dos reis, o facto de ser ele agraciado com extensas propriedades rústicas e aceito como vassalo por D. Duarte parecem confirmar esta suposição. Tanto mais que em abono da tese da origem viloa cita-se como única prova o parentesco da mulher do cronista com um sapateiro!

[11] M. Rodrigues, Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*, 8.ª ed., Coimbra Editora, Coimbra 1973, p. 372.

O cómico como denúncia da consciência social na farsa chamada *Auto da Índia*, de Gil Vicente

MARIA HELENA RIBEIRO DA CUNHA

INTRODUÇÃO

A farsa vicentina, em especial a narrativa, não obstante a ausência de tradição medieval em Portugal e o estágio ainda incipiente do teatro profano e cómico (mesmo europeu), usa recursos ou procedimentos cómicos que, para além da intuição do Poeta, são indicativos de uma visão de cena, teatral, dramatúrgica, de facto excepcional.

A farsa que se erigiu modelar na Idade Média, surgida no século XV, a *Farsa do Maître Pathelin*, considerada já uma obra prima do teatro medieval, tinha possivelmente o lastro da tradição francesa. Aos procedimentos usados pelo seu autor desconhecido, Gil Vicente, entretanto, nada fica a dever à farsa francesa.

O cómico é uma forma de castigar. Ele pode ser moralizante e didático. Mas, em qualquer hipótese, é uma denúncia. E no caso do *Auto da Índia* é uma forma de dar a conhecer ao público a consciência individual de Gil Vicente com relação ao «dever ser social». O extraordinário na peça é que acumulando esta certeza e fazendo dela pretexto ou motivo com os recursos cómicos já consideravelmente trabalhados, Gil Vicente é ainda, por cima de tudo, o artista: a farsa não se fecha em si mesma, tanto na técnica cénica quanto na sua mensagem.

O cômico como denúncia da consciência social na Farsa chamada «Auto da Índia».

I.1. A didascália da farsa é clara: o Auto teria sido representado, segundo o filho de Gil Vicente que o registrou em 1562, «à muito católica Rainha D. Lianor, era de 1509». Braamcamp Freire parece não ter dúvidas quanto ao enunciado porque declara na sua obra *Gil Vicente trovador mestre da balança*, à p. 98, que

> «enquanto Gil Vicente andava representando na côrte as farsas *dos Físicos e do Velho da Horta* achava-se servindo na Índia seu filho Gaspar Vicente»; para concluir que «vejo Gil Vicente recordar-se daquela armada no Auto da Índia, representado em 1509».
>
> *Tres anos ha que | partio Tristam da Cunha,*

e antes, à p. 63, já notara com relação ao processo de Vasco Abul que

> «no ano de 1509 no qual sabemos, não só que a Rainha esteve em Almada, mas também que Gil Vicente lá lhe representou o Auto da Índia».

Mas, nós não podemos passar tão tranquilamente por esta data, menos pelos documentos históricos ou correlação de datas do que pela forma como se apresenta a farsa. Isto é, em poucas palavras, rápido e rasteiro: a farsa denuncia uma desenvoltura na arte da composição e carpintaria teatrais e na manipulação dos recursos cómicos que imediatamente colocamos em dúvida a data registrada por Luís Vicente.

Há além disso um outro dado muito importante que nos obriga a pensar: mesmo que relativizemos as datas apostas nas didascálias, verificamos que o ápice de sua produção se coloca entre 1517-1519, anos da publicação das *Barcas*, e que a trajectória cómica se intensifica exactamente a seguir dessa data com *Farsa dos Físicos* (talvez 1512) e *Quem tem farelos?* em 1515, mas que só alcança, nesse aspecto, inteiro domínio com a *Farsa de Inês Pereira* em 1523.

Porque, entretanto, isto tudo poderia causar celeuma que justificasse essa complicada aritmética das datas, quando não se põe em causa a autoria? A razão está apenas em registrar já o apuro no manejo dos efeitos teatrais e também porque mais notável se torna em face da ausência de teatro em Portugal (ou pelo menos de documentos e

manuscritos que atestem a sua existência). Até porque o gosto do público se formara e permanecera nos *momos*, e não só a comédia como a farsa se contaminam do espírito alegórico do qual se libertam só mais tarde, entre 1514 e 1516, quando já imprimira certa regularidade a produção cómica.

De Portugal até essa época só temos conhecimento dos *momos*, dos *entremezes*, dos *arremedilhos*, de que, em certos aspectos, seguia alguma tradição de representação teatral religiosa ou profana através das Crónicas, das proibições das igrejas e até de impressões de estrangeiros que conviveram na corte. A *tradição cómica*, portanto, pelo que se pode deduzir, dir-se-ia mais uma *tradição mímica*, de «sotties» e de «diableries» que talvez de alguma forma saíssem daquelas representações religiosas feitas nas igrejas ou nos seus adros posteriormente.

A *farsa* medieval, escreve Aubailly a referir-se à farsa européia em geral, possui uma técnica cômica, no princípio, que se caracteriza por certo empirismo que conduz os autores a tomar pouco a pouco consciência da existência de procedimentos, que acabarão por marcar uma sugestiva evolução do género.

Os recursos iniciais não tinham outro propósito que o de provocar o riso feroz dos assistentes e era necessário tão somente apresentar em cena uma *vítima* tradicional como um bêbedo ou um marido traído para dar azo a correrias, pontapés, golpes de toda a sorte que faziam a delícia do espectador medieval. É claro que a farsa evoluiu desde as *cenas de disputa* até às farsas de intriga, ao *cómico das situações*. Isto está de acordo com a própria evolução técnica que passa dos monólogos tradicionais de tipos determinados a farsas com duas personagens e apoiadas na psicologia dessas personagens, género que parece ter tido sua grande primeira obra com a Farsa de Maître Pathelin. Ora, a farsa foi conhecida a partir de 1464 e em 1550 já havia conhecido 16 edições.

A farsa vicentina, curiosamente, representa já um estágio, digamos, avançado do género, considerando-se como certa a data de 1509 para o *Auto da Índia* e considerando-se que certos procedimentos cômicos, se não revelam a psicologia das personagens, porque muitas delas ou a maioria são baseadas nos *tipos*, revelam uma consciência de *cena*, de *palco*, de *acção*, utilizadas humoristicamente de forma tão habilidosa que o mínimo que lhe podemos atribuir para fazer-lhe justiça, é o espírito ainda moderno da sua farsa.

Convencionalmente, dividimo-las em *episódicas*, fundadas na apresentação de tipos, como o *Juiz da Beira*, *Farsa dos Almocreves*, *O Clérigo da Beira*, *Romagem de Agravados;* as segundas como *narrativas*

ou de intriga, segundo o são *Auto da Índia*, *Farsa dos Físicos*, *Quem tem farelos?* e *Farsa de Inês Pereira*.

É verdade que, genericamente, grande parte delas, especialmente as episódicas, trabalha com um cómico que busca seus procedimentos na configuração já trabalhada dos *tipos*. Isto era fácil para o homem medieval; os códigos já vinham prontos como os aforismos ou os epigramas e derivam da natureza alegórica dos autos tanto religiosos quanto profanos. Além disso, as situações são frágeis; se existem, elas se repetem como no caso de *Juiz da Beira*, ou então, limita-se esse tipo de farsa a desfilar as suas personagens como, aliás, faziam as «parades» francesas.

Mas não se pense, contudo, que Gil Vicente não buscasse compensar a natureza já trabalhada dos tipos — e com respostas, portanto, esperadas. Pelo contrário: há sempre um dado magistral que ele encontra para superar a convenção ou para enriquecê-la. É o caso do *Juiz da Beira* em que junta o marido enganado (preparado, noutra peça), o boçal ou ignorante a ditar leis, e o próprio ofício do juiz (que ele também satiriza). E há, por cima de tudo isso, a linguagem, o diálogo vivo, as réplicas prontas, a troça de tudo.

II.1. Qual o *tema* do *Auto da Índia?*

Um homem embarca para as Índias à procura de riqueza e a mulher fica só com a Criada à espera de sua volta. Enquanto ausente, a mulher, que se chama Constança, recebe os amantes em casa. Passados três anos volta o embarcado e a mulher simula uma vida passada durante a ausência do marido, totalmente diversa. Ele, por seu lado, diz-lhe que riqueza nenhuma conseguira na Índia. Vão-se os dois em busca da armada. Peça curta, de grande movimentação, mas que transmite um conjunto relativamente rico de sugestões, de quiproquós, de falas cómicas e até de situações.

Na verdade, o tema se concentra ou busca a sua maior densidade no motivo do adultério, facto altamente reprimido na Idade Média pela consciência social. Ao longo da Idade Média e em seu declínio, época em que foi escrita a farsa vicentina, o casamento era uma instituição suficientemente importante para a sociedade, por variadas razões, o que levava o adultério a ser violentamente condenado e até punido. A rigidez da moral imposta pela Igreja não era, no entanto, embargo suficiente à prática adúltera, muito embora fosse amplamente recriminada.

Em *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Oliveira Marques fornece-nos alguns dados que nos ajudam a compreender o problema para a época:

> «O amor ideal da lírica trovadoresca nada tinha a ver com os laços matrimoniais. A prática cotidiana confirmava a tese. Não houve, possivelmente, na história, época mais fértil em adultérios, ilegitimações e paixões adúlteras do que a Idade Média» (p. 122).

O adultério, entretanto, apesar de parecer comum, conforme diz O. Marques, era severamente punido pelas leis que naturalmente visavam à defesa da instituição do casamento. Entre outras, duas leis que se seguem, de evidente protecção ao homem traído. Dizem o seguinte:

> 1. Maridos ultrajados mereciam toda a protecção oficial. 2. O adúltero podia ser morto pelo marido ultrajado sem perseguição judicial. No entanto, se o adúltero fosse cavaleiro ou fidalgo de solar, a pena de morte não seria aplicada.

Na verdade, por trás dessas leis que pretendem proteger o casamento, esconde-se o motivo económico, uma vez que era através dele que se transmitiam os bens, os privilégios concedidos à nobreza. Mais do que a moral, interessa a economia, até porque a prostituição gozava de evidente complacência.

2. *O adultério e a consciência individual*

A atmosfera do *Auto da Índia*, melhor dizendo, a *evolução das cenas* leva naturalmente ao adultério, ao acto voluntário de Constança. Primeiro pela partida do marido e até o desejo de que ele parta, depois pela insinuação do adultério por parte da criada prontamente aceita por Constança, o que mantém o caráter da personagem. A nível de sua consciência individual, é um acto inteiramente responsável de Constança que o assume e o dissimula.

3. *O adultério e a consciência social*

No *Auto da Índia*, a consciência social que reprime o adultério é representada pela criada que satiriza, pelos apartes, a atitude adúltera da ama. Esta, aliás, não demonstra pouca preocupação com a opinião da

vizinhança e com a própria opinião dos amantes, que, em conjunto, representam a consciência social. Ora, é obviamente essa consciência social que obriga à *dissimulação* de Constança. Mas não só ela, todos dissimulam, por muitas e numerosas razões e em diversas situações.

Para o público, evidencia-se o carácter desleal dos adúlteros que se utilizam constantemente da *dissimulação*, do ludíbrio e do disfarce. A evolução das cenas praticamente baseia-se nessa «teatralização» da *dissimulação*. Criando-se uma *dialéctica* dentro da peça em que o público pode operar o seu distanciamento crítico, é *desmascarado* o adultério.

4. *O povo e as viagens*

Durante a Idade Média, as cruzadas guardavam intenções económicas que iam além da missa catequizadora. Às portas do Renascimento e durante o século XVI as viagens marítimas também não lhe ficavam atrás nas pretensões de enriquecimento.

Para Gil Vicente, a religião tinha um papel fundamental na sociedade e na formação individual, e os espíritos dignos de salvação eram aqueles que deram a vida por Cristo e pela Pátria, tal qual ocorre na trilogia das Barcas.

No *Auto da Índia*, entretanto, o marido de Constança vai em busca de fortuna e com isso substitui-se nessa sociedade que representa a realidade portuguesa, os cavaleiros da Fé pela arraia-miúda, no dizer de Stegagno Picchio.

A evolução das cenas, como dizia, tem, portanto, uma estrutura dialéctica: a expectativa geral é de fortuna adquirida pelas viagens; o marido, entretanto, volta sem ela e consequentemente é duas vezes enganado: pela mulher e pela fortuna (sorte).

A *mulher* na Idade Média está quase restrita ao ambiente doméstico, e, mesmo desempenhando ofícios, ela se identifica com o trabalho de tradição doméstica, isto é, o de tecer. Até juridicamente, os dois sexos são indicados como o «lado da espada e o lado da roca».

A condição da mulher segundo uma sociedade que a limita e que a restringe representa-se por variados papéis e funções nas peças vicentinas, embora se observe que Gil Vicente, talvez um feminista «avant la lettre» procure libertar a mulher, submetida a vários tipos de jugo. É só lembrar essa extraordinária figura que é Inês Pereira.

Entretanto, também aqui, a mulher situa-se de preferência no ambiente doméstico e, normalmente, a única que sai para a luta fora

dele é alcoviteira e curiosamente desempenha também o papel de *communicadora* no meio de uma sociedade popular. Mas, ainda que, de certa forma, atribua algum fôro de independência à mulher, a sua visão dela prende-se a elementos de convenção.

Não se pode esquecer que a alma é uma mulher submetida à vaidade e à própria beleza. De qualquer maneira, vale notar aqui que como ocorre com o *Juiz da Beira* em que Gil Vicente reúne vários tipos num só, a Constança não é uma «qualquer» adúltera: esperta, dissimulada, vaidosa e interesseira, é também uma das figuras mais acabadas da galeria vicentina, representativa do conhecimento da psicologia feminina pelo Autor.

O cómico na Farsa chamada Auto da Índia

Segundo Bergson, a causa do riso se baseia numa fórmula única; não obstante não se deve interpretá-la rigorosamente, isto é, o riso provém de contemplar o mecânico ou rígido inserto no vivo (que é mobilidade fluente) sempre que não perdemos a consciência de que se trata de algo vivo.

A importância de eleger esta fórmula como princípio está no facto de que ela é bem menos limitada do que parece, uma vez que é largo o seu espectro. Portanto, todas as variantes de comicidade na análise de Bergson (*situações*, *palavras* e *caracteres*) baseiam-se no fenómeno essencial de uma vida que dá às vezes impressão de um mecanismo. Não é tanto o contraste do aspecto anquilosante e a vida mas no *contrasentido* que se apresenta como *unidade*.

Tudo o que é desproporcionado, grandes rodeios, esforços violentos, tensões que se desfazem em nada, gestos que escondem o seu vazio manifestam o *contrasenso como unidade*. O caso do *Auto da Índia*, por exemplo, quando da azáfama da mulher.

O cómico representa uma *contravenção ao princípio fundamental da convivência*. Apoia-se numa queda da vitalidade no mecanismo petrificado, é, no fundo, idêntico ao fenómeno da distracção. Em lugar de manter-se no papel de *companheiro do jogo*, que a sociedade confia a cada um, sai por distracção do papel e se converte em espetáculo dos demais.

Características fundamentais do cómico em Gil Vicente

1. Aproveita-se da comicidade provocada pelos tipos já feitos. A caricatura, já trabalhada pela tradição, para o espectador é apoio

fundamental na compreensão do efeito cómico. Caso das artimanhas da mulher adúltera.

2. A expressão verbal: os chistes, os trocadilhos, as réplicas (um dos aspectos mais importantes na comicidade vicentina), os apartes irónicos.

3. As situações equívocas que põem à prova o *tipo* pela sua inadequação de comportamento ou habilidade (*Auto da Índia* é típico neste caso).

4. O *equívoco* no sentido mais amplo parece dar origem a grande parte da comicidade conseguida que se baseia no contraste entre o *ser* e o *parecer*, isto é, na aparência e tudo o que daí possa derivar. Todos os tipos lutam por parecer o que não são ou por manter uma imagem que encobre a sua verdadeira personalidade. De onde, conscientemente ou não, Gil Vicente atinge um dos graus mais trabalhados de *comicidade:* a ambivalência, isto é, a interferência de *duas séries* que coincidem prestes a dissociar-se (o caso da mulher que engana e simula fidelidade). No *Auto da Índia*, a ameaça de dissociação é a *criada*.

5. Dessa *luta*, dessa tensão provocada pelas personagens é que provém o *cómico* tanto mais acirrado quando procura a personagem superar a própria «distracção» (como em Chaplin).

Os núcleos de comicidade

Está claro que, para criticar, Gil Vicente concentra a comicidade da peça em três elementos fundamentais: a) os embarcados para a Índia «ao cheiro da canela», representados pelo marido enganado; b) a mulher adúltera; e c) a hipocrisia entre mulher e marido que se amplia para a de carácter social, partindo do simples e mais elementar engodo como no caso dos amantes.

A *acção cénica*, entretanto, elege uma personagem *maior* que é *Constança*, a mulher adúltera, e coloca em cena para contraponto constante e em defesa do ausente, a *criada*, com quem ora se associa, ora se confronta. Temos assim, frente a frente, duas consciências nitidamente em confronto, a individual e a social.

Ambivalência e elementos de dissociação

As cenas finais, melhor dizendo, as duas cenas finais do *Auto da Índia* são representação de toda a estrutura da peça. Partindo do princípio de Bergson de que o desvio de uma norma social funciona

como uma distracção do ser social que se converte *em espectáculo dos demais*, é preciso não esquecer que a sua acção é uma constante tentativa de se «integrar» como «normal» com esse desvio, de *parecer* não ter cometido a distracção.

Portanto, o cómico passa a ser uma constante luta, uma *tensão entre o ser e o parecer*, razão pela qual o *disfarce* se elege como elemento fundamental do cómico.

Tecnicamente, do ponto de vista cénico, existe por essa razão a *ambivalência* de que fala Bergson, isto é, a associação de duas séries que se interseccionam, interferem uma na outra. Por exemplo, no *Auto da Índia*, a mulher adúltera (primeira série) e a sua preocupação em disfarçar o adultério (outra série). Entre uma e outra acumulam-se os elementos de *dissociação* que tanto pode ser o próprio implicado quanto uma personagem fortemente marcada para isso, como é a *criada* no *Auto da Índia*.

Há duas possibilidades de dissociação, pelo menos as fundamentais:

1. Uma externa, que é a *consciência social*, representada por uma ou mais vozes (e que até no coro da tragédia surge como desencadeadora dessa mesma consciência) que em contraste com a *aparência* das personagens causa o efeito cómico.
2. Outra interna, que é a *consciência individual*, de que resulta às vezes um cómico próximo do trágico, na medida em que o esforço de superação, exagerado, pode levar à piedade do público (ver o exemplo de Charles Chaplin).

A *dissociação* no *Auto da Índia* ao nível das personagens fica na *ameaça* e a ameaça é a *criada*. Por isso, ela é afastada no final, para que essa *consciência* se afaste um pouco da cena. A criada é como o *letreiro* constante colocado diante do público. É o seu *distanciamento* (ver o teatro épico de Brecht). É um factor de comicidade durante toda a peça que entretanto tem outros elementos de dissociação talvez mais notáveis.

Afastada no final essa *consciência social*, principalmente como *personagem carnal e eficaz* dentro da *cena*, a peça na última cena, entre marido e mulher, ou entre as *mútuas hipocrisias*, ganha em *ironia* e esta passagem é tanto mais *chocante e eficaz* porque se trata de uma *farsa* cujo objectivo é a *caricatura*.

Pergunto, então, se *este final* do *Auto da Índia* não será, de facto, aquele indício que todo o grande artista aponta ao fruidor de sua obra,

o indício do *impasse*, o indício da *ambiguidade*, o indício da *crítica profunda*, mas também relativa.

Desejaria, realmente, condenar as viagens marítimas em que os *embarcados* não ganharam *fortuna e ainda perdiam a mulher?* Ou tudo se resolve mansamente na grande hipocrisia do ser humano e do *ser social?*

Gil Vicente é um excepcional didata, tanto mais que sem tom *coercitivo* aristotélico. Isto, de fato, nos obriga a reflectir (está preenchida a grande função épica do teatro): corresponde este auto ao Velho do Restelo camoniano? Ou ele nos modifica o conceito desse episódio? Ou não estaremos errados desde o princípio no julgamento de ambos?

Não é para concordar que Gil Vicente é uma personalidade admirável?

A Ode na poesia de António Ferreira

T. F. EARLE

Vale a pena estudar as odes do Doutor António Ferreira, parece-me, por duas razões. Ferreira gabou-se de ser o primeiro a compor neste género em Portugal, o que ninguém lhe negou[1]. As odes, portanto, revelam duma forma bem clara o impacto dum género clássico na literatura portuguesa de quinhentos. Estudá-las é contribuir para o estudo da recepção da literatura clássica em Portugal. Mas o interesse das odes não é só histórico. Pensa-se muitas vezes de Ferreira como um poeta pouco inspirado, quase totalmente dependente dos seus modelos. Contudo, para Ferreira, a palavra imitação não significava tradução literal, e nas melhores odes ele transcende o seu modelo — Horácio — para produzir uma poesia individual. O estudo das odes pode, portanto, contribuir também para a reabilitação de Ferreira como poeta.

No século XVI, a ode foi um género novo mesmo na Itália, e Ferreira revelou-se como espírito inovador pelo simples facto de a ter introduzido em Portugal. Na verdade, tudo nas odes exibe aquele gosto pelo novo tão típico do poeta, que via na literatura clássica não um passado morto, mas um futuro excitante e prometedor. Isto explica a imensa variedade das odes, especialmente em termos de metrificação, e também o tema subjacente a todas, o da renovação poética e espiritual.

Não há tempo hoje de examinar pormenorizadamente as invoações métricas feitas por Ferreira. Resumindo muito a questão, podemos dizer que existe uma evidente tendência experimental nos

---

[1] Ver António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, editado por Marques Braga, 2 vols. (Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1957), I, 115.

esquemas métricos das odes. Para adaptar os metros líricos de Horácio à prosódia portuguesa, Ferreira escreveu versos de sete ou onze sílabas, dispostos em estrofes de extensão variável. Era a mesma solução encontrada por Bernardo Tasso, pai de Torquato, que, vinte anos antes de Ferreira, tinha escrito as primeiras odes numa língua moderna[2]. Mas só um ou outro esquema métrico de Ferreira é idêntico aos esquemas de Bernardo Tasso, sendo provável que Ferreira não conhecesse a obra do italiano[3]. Ao contrário de Luís de León, que empregou o mesmo esquema métrico em muitas odes — a chamada 'lira' — Ferreira encontrou um novo esquema quase por cada ode. Dum total de treze odes, dispostas em dois livros, há onze esquemas métricos diferentes[4].

A ode é um género novo; a versificação da ode é nova, e sujeita a uma variação constante; e o conteúdo é novo também. As confissões íntimas do amante, e a sátira pessoal ou de costumes — as preocupações constantes da poesia portuguesa antes de Ferreira — dão lugar a temas públicos e universais. Nisto, como é sabido, Ferreira segue o modelo de Horácio.

Contudo, seria erróneo supor que a receptividade dum poeta quinhentista com respeito a Horácio pudesse ser tão compreensiva como a dum estudioso moderno. Ferreira só se interessava por certas odes, e mesmo estas adaptou e alterou para que se conformassem com as suas preocupações próprias e as da época. Chamar a Ferreira 'um poeta horaciano', sem qualificações, não tem sentido, e é a minha intenção, nesta comunicação, indicar até que ponto ia o seu horacianismo. Ver-se-á, assim, que por mais que Ferreira imitasse uma ode horaciana, sempre lhe trazia algo de novo, por pequeno que fosse. Ferreira renova Horácio para o Portugal de quinhentos, e o tema principal das odes, como ficou dito atrás, é também o da renovação, a renovação e renascimento espirituais que, para ele, se associavam ao poeta e à poesia.

Maria Helena da Rocha Pereira já nos mostrou quais foram as odes em que Ferreira seguiu ou parafraseou grandes trechos de Horácio. Ela apontou sete com claras e extensas reminiscências do

---

[2] Bernardo Tasso publicou as suas primeiras odes em *Libro Primo de gli Amori*, 1531. Consultei as odes completas de Tasso em *Rime* (Veneza: Gabriel Giolito de'Ferrari, 1560). Ver também Edward Williams, *Bernardo Tasso* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1951).

[3] Há três esquemas utilizados igualmente por Tasso e Ferreira, mas nenhuma outra semelhança entre as odes em questão.

[4] Para uma lista completa dos esquemas empregados por Ferreira, ver Adrien Roig, *António Ferreira: Études sur sa Vie et son Oeuvre* (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), p. 49.

poeta romano[5]. (Excluo deste número os poemas em que Ferreira traduz só uma ou outra palavra duma ode horaciana). A estas, é possível acrescentar mais duas, a primeira do segundo livro, '*Serás escrito, e em alto som cantado*', que começa quase com as mesmas palavras que *Scriberis Vario fortis et hostium/Victor*' (*Odes* I, 6), e a quarta do mesmo livro, que imita em parte Horácio, III, 4, uma das chamadas 'odes romanas'. Além disso, um epitalâmio de Catulo (poema n.º 62) tem semelhanças métricas com a segunda ode do primeiro livro de Ferreira, que é um epitalâmio dirigido ao Príncipe D. João e à sua esposa. As duas poesias têm um refrão (coisa rara na poesia clássica e desconhecida em Horácio) que aparece a intervalos irregulares.

Mesmo assim, Horácio continua a ser a fonte principal de Ferreira. Mas, se Ferreira imitou somente nove das odes de Horácio, deve ter sido extremamente cuidadosa a sua escolha de modelos. Horácio escreveu mais que cem odes — quase cento e vinte, se incluirmos os epodos, um dos quais (Epodo 7) Ferreira seguiu de perto na sua ode aos Reis Cristãos. Mas embora Rocha Pereira e outros estudiosos que a precederam tenham comparado poesias individuais, ninguém até agora considerou os originais nem as imitações como um grupo. É só a partir de um estudo de conjunto que se pode entender quais os aspectos de Horácio que atraíram Ferreira e quais as modificações consistentes que fez. Ver-se-á, assim, o impacto dum poeta pagão sobre um escritor cristão do século XVI.

As odes imitadas por Ferreira eram todas sérias. Ferreira nunca imitou uma poesia erótica de Horácio — nesta área teve um modelo muito mais interessante em Petrarca. Também não existe sinal do Horácio hedonista em Ferreira, o Horácio das canções báquicas e dos convites a viver até o máximo a hora fugitiva, o *Carpe Diem*. Ferreira apreciou o Horácio profundo, o Horácio das grandes odes sobre a morte, a imortalidade e o poder regenerador da poesia. O que pensavam Horácio e Ferreira acerca da morte e da imortalidade era muito diferente. Mas Horácio mostrou a Ferreira que era possível ao poeta tratar estes temas grandiosos e, o que é mais, que o poeta tinha um direito especial para o fazer. Nas odes, Ferreira torna-se o visionário inspirado que ultrapassa as limitações da lírica erótica e pastoral para contemplar as grandes questões que perturbam a humanidade em geral.

---

[5] Maria Helena da Rocha Pereira, *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Lisboa: Editorial Verbo, 1972), pp. 43-52.

Cada uma das odes que mais influenciaram Ferreira trata da morte ou da imortalidade, embora nenhuma seja propriamente uma poesia funerária. Em duas das odes, vemos Horácio, o poeta inspirado, que triunfará sobre a morte (II, 20 e III, 4). Se ele não é capaz de conferir a imortalidade — diz em outra poesia imitada por Ferreira — um outro poeta fá-lo-á (I, 6). Ele, Horácio, acompanhará Mecenas após a sua morte (II, 17). É também o sacerdote das Musas, conhecedor dos fados dos reis (I, 1). Num epodo (n.º 7) repreende os romanos pela sua tendência para a guerra civil e a auto-destruição, enquanto outra ode seguida por Ferreira reza por que o seu amigo Virgílio não pereça numa viagem marítima (I, 1). Num contexto muito diferente, lamenta a inevitabilidade da morte (II, 14), e contrasta-a com a vinda da primavera (I, 4).

Através dos séculos, as palavras de Horácio repercutiram com grande força no espírito de Ferreira. Mas entre os dois poetas ficou a barreira do cristianismo. Naturalmente, Ferreira omitiu muito do paganismo de Horácio, especialmente a sua atitude perante a morte, dum pessimismo sem tréguas. (Podia, porém, reter nos seus versos alguns dos deuses romanos, especialmente os que, como Apolo, eram susceptíveis duma interpretação alegórica.) Mas não era só um caso de extrair referências das crenças pagãs. Toda a sensibilidade de Ferreira era tocada pela espiritualidade do cristianismo. Via a natureza, por exemplo, duma maneira menos nítida do que Horácio: o que, para Horácio, era de valor em si mesmo combina-se, em Ferreira, com as suas preocupações espirituais e literárias.

Mas, se as imagens nítidas de Horácio parecem, muitas vezes, diluir-se na poesia de Ferreira, não há dúvidas acerca do entusiasmo com que leu o poeta romano. As odes formavam parte daquela regeneração cultural e poética que tanto o emocionou. Mas mesmo aqui, Ferreira modificou as palavras de Horácio, de acordo com as suas preocupações e as da sua época. Horácio fala de si próprio como o 'vates', o vate ou poeta inspirado, cujo dever é servir de guia moral e espiritual à sua geração [6]. Ferreira nunca fala assim, porque Ferreira, ele próprio, nunca é o sujeito duma ode. Pensa de si próprio como membro duma comunidade, não da comunidade em geral, mas da comunidade dos espíritos — como ele lhes chama — um grupo de

[6] Gordon Williams, *The Third Book of Horace's Odes* (Oxford: Clarendon Press, 1969), p. 10.

indivíduos de alto entendimento, capazes de renovar e compreender a poesia.

Podemos examinar a maneira pela qual Ferreira modificou Horácio através duma consideração de duas odes, a quinta do primeiro livro, e a quinta do segundo.

A quinta do primeiro livro imita Horácio II, 20, em que o poeta celebra a sua própria grandeza, imaginando-se transformado num cisne. Nesta forma triunfará sobre a morte, já que a sua fama se espalhará pelo império inteiro. Rocha Pereira chama a nossa atenção para vários pontos onde Ferreira segue Horácio de perto, nomeadamente na imagem do cisne e na tradução de palavras individuais e de frases inteiras [7]. Não nos diz, porém, por que razão Ferreira quis seguir esta ode em particular. Contudo, a razão é simples — ela trata dos temas da inspiração poética, da morte e da imortalidade, as preocupações principais do Ferreira das odes. Mas o resultado é uma criação nova, não simplesmente Horácio em português.

Rocha Pereira nota, correctamente, que Ferreira aplica a imagem do cisne não a si próprio, mas a D. Afonso de Castelo Branco, o bispo de Coimbra, a quem a ode foi dedicada. A imagem vale uma examinação mais demorada. Será realmente verdade que Ferreira chama ao bispo um cisne? Uma criatura alada, com certeza, mas falta a nitidez da comparação de Horácio.

A razão disto é que a função das duas imagens é diferente. O tema de Horácio é a fama, e pensa dela em termos concretos — todos os povos do império lhe estudarão as obras. O tema de Ferreira inclui algo mais:

> Esprito às Musas caro,
> Já te vejo ir voando
> Em nova forma, muito mor que humana
> Novas penas criando
> Livre do baixo, e caro
> Peso da terra, que o esprito dana [8].

Este é o voo do espírito por cima do mundo material — e a criatura alada dos versos de Ferreira pode muito bem ser um anjo. As duas imagens têm em comum a noção da inspiração poética mas, no caso de Horácio, esta associa-se com o prémio material da fama enquanto que,

---

[7] Maria Helena da Rocha Pereira, *Temas Clássicos*, pp. 51-2.
[8] António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, I, 123-4.

no caso de Ferreira, a inspiração poética se liga aos valores espirituais. Na linguagem de Ferreira, o termo 'esprito' pode referir-se a ambas estas coisas [9].

A imagem dum voo domina as duas poesias. O de Horácio, porém, é um voo horizontal, desde a Espanha até o território dos Geloni, etc.. O voo de Ferreira é vertical:

> Quão baixamente engana
> A ignorância cega,
> como por cima dela o esprito voa! [10]

Na última estância a vida terrestre esquece-se, e Ferreira apregoa a D. Afonso a necessidade de considerar a alma somente, justamente no momento em que o 'novo esprito' de Apolo o guia ao seu monte sagrado — mais uma associação da poesia com a vida espiritual. Ferreira fecha o seu poema com uma referência ao destino da alma, fazendo assim um contraste marcado com as últimas palavras de Horácio, que não vê nenhuma vida além desta senão a imortalidade terrena dada pela fama.

Nem todas as odes de Ferreira são tão austeras como esta. As preocupações morais dela, e as políticas da conhecida ode aos Reis Cristãos, às vezes cedem lugar aos temas mais doces do louvor do campo e da vinda da Primavera. A sétima ode do primeiro livro, e a quinta do segundo, são deste tipo, e revelam um aspecto diferente de Ferreira e também de Horácio. Mesmo aqui, porém, as notas graves da morte e da imortalidade não são esquecidas.

A quinta ode do segundo livro é baseada numa das mais famosas odes de Horácio, I, 4, *Solvitur acris hiems*. Esta poesia magnífica, uma das mais belas produções da lírica antiga, encontra só um eco frouxo em Ferreira, cuja ortodoxia cristã não podia acomodar a violência do contraste feito por Horácio entre a alegria da Primavera e a finalidade da morte.

> Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
> Regumque turres... [11]

---

[9] Segundo o *Dicionário* de Moraes, 10.ª edição, um dos sentidos de 'espírito' é 'graça, inspiração, conselho, ordem, incitamento de origem divina'. Ferreira utiliza a palavra muitas vezes com este sentido, especialmente com referência à inspiração poética.

[10] António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, I, 124.

[11] Cito segundo Horace, *The Odes and Epodes*, editado por C. E. Bennet (Londres e Cambridge, Massachusetts, Loeb Classical Library, 1964).

A grande força do poema latino consiste em que, depois de dizer isto, Horácio nem moraliza nem oferece qualquer consolação. Ferreira faz ambas estas coisas, e assim perde-se o impacto do original. Mas a sua descrição da vinda da Primavera é atractiva e muito reveladora da atitude quinhentista para com a poesia da natureza dos antigos.

Havia muito que modificar nesta poesia. No Renascimento, a ode *Solvitur acris hiems* tinha a reputação de voluptuosa, um convite para o prazer enquanto o prazer ainda era possível. Os comentadores humanistas de Horácio não deixam nenhuma dúvida de que esta era a sua opinião da poesia.

Já no século quinze a obra de Horácio tinha acumulado em volta de si vários comentários, frequentemente reeditados, que Ferreira pode ter conhecido. Em Veneza, em 1494, por exemplo, apareceu uma edição de Horácio com quatro comentários, dois do período clássico, pelo menos aparentemente (os de Porphyrio e Acro), e dois contemporâneos (de Cristoforo Landino e Antonio Mancilleno)[12]. Todos quatro, sem condenarem a ode, contudo chamam a atenção para a sua sensualidade. Mancilleno começa o seu comentário com as palavras 'Quarta ode Sestium virum consularem ad voluptatem hortatur', e tem plena consciência das possibilidades sexuais inerentes na referência a danças na segunda estância. Os outros comentadores pensam duma forma semelhante.

Embora as primeiras estâncias da ode de Ferreira sigam Horácio de perto, não há qualquer referência à dança. As Graças mencionadas por Ferreira cantam, mas não dançam, como as de Horácio. Ferreira omite, portanto, a perturbadora sugestão sexual. Mas tanto em Ferreira como em Horácio, a Primavera traz consigo a renovação da agricultura, e os poetas, da mesma maneira que os lavradores, saem para o ar livre, as frontes adornadas de grinaldas, Horácio para sacrificar ao deus Faunus, Ferreira para cantar uma ode. Surge aqui outra diferença entre o português e o romano, e talvez a mais importante de todas.

A poesia primaveril de Ferreira revela preocupações literárias mais óbvias que a de Horácio — ou pelo menos, assim teria parecido a um leitor da época. Os comentadores modernos da obra horaciana têm-se

---

[12] *Horatius cum quattuor commentariis* (Veneza: Boneto Locatello, 1494). Segundo R. G. M. Nisbet e Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace's Odes* (Oxford: Clarendon Press, 1970) pp. xlix-l, o comentário de Acro, na realidade Pseudo-Acro, foi compilado no século v da nossa era. O de Porphyrio é mais antigo.

detido muito no uso feito por ele de modelos, especialmente da poesia grega. Mas, no Renascimento, os comentadores parecem ter desconhecido este aspecto de Horácio. Nenhum dos quatro comentadores da edição veneziana de 1494 cita qualquer fonte para *Solvitur acris hiems*. Chamam a atenção para trechos paralelos de Virgílio e Ovídio, mas estes, evidentemente, não podem ser considerados como fontes de Horácio.

Com efeito, os comentadores humanistas parecem ter lido a descrição da Primavera literalmente. Compreendiam a sua função retórica — de persuadir Sestias, a quem a poesia foi dedicada, a gozar das alegrias da vida enquanto podia. Mas os elementos individuais da descrição de Horácio são tomados à letra, como se o poeta estivesse a representar, na sua poesia, uma cena que tivesse visto com os próprios olhos.

A ode de Ferreira, porém, é intensa e claramente literária, e para ele a Primavera é muito mais um tema da poesia do que um fenómeno natural. Dadas as referências abundantes e evidentes ao poema de Horácio, seria impossível ver os versos de Ferreira como uma descrição sem intermediários da natureza. É uma imitação duma outra obra literária.

Em Ferreira, é a poesia que se renova, igualmente ou mais que a natureza. Nas primeiras estâncias da ode Ferreira não deixa de associar a poesia à Primavera. Já na primeira estância as Graças — mencionadas também por Horácio — cantam 'doces versos de amor', enquanto na segunda Cupido — não mencionado por Horácio — 'o seu doce fogo, onde quer, reparte'. Em ambos os exemplos há uma referência evidente à antiga associação literária da Primavera ao amor. Mais além, Ferreira menciona a figura literária de Títiro (o Tityrus de Virgílio) como elemento da paisagem primaveril, e até a própria composição poética, quando ele e António de Sá de Meneses saem para cantar 'mil odes'. Para Ferreira, a Primavera não era mais que uma ocasião de celebrar a poesia.

Estes exemplos mostram como é erróneo ler Ferreira simplesmente como escritor dependente de Horácio. Ele reformulou os elementos tomados do poeta latino para construir uma poesia própria. A nota dominante das odes melhores é dum êxtase, em que o poeta, consciente da grandeza da poesia e da sua origem divina, suprime a sua própria personalidade para falar como um inspirado. A primeira ode do primeiro livro — a mais conhecida das odes — é deste tipo, e vou terminar com uma tentativa de leitura deste poema.

Na ode Ferreira propõe aos outros poetas a celebração das façanhas portuguesas. Mas a preocupação dominante não é tanto as façanhas — referidas brevemente e com pouca clareza como 'portuguesas conquistas, e vitórias' e 'Portuguesas glórias' — como a capacidade da poesia de as celebrar. Cada uma das cinco estâncias do poema refere-se à poesia, e a palavra 'canto' ou 'cantado' ocorre quatro vezes.

Ferreira exprime este tema numa linguagem visionária. A poesia é um dom espiritual:

> ...eu canto
> A brandas Musas, a uns espritos dados
> Dos Céus ao novo canto...

É um dom espiritual que pode transformar o mundo:

> Acendei vossos peitos,
> Engenhos bem criados,
> Do fogo, que o Mundo outra vez renova [13].

Ferreira emprega aqui, e por toda a ode, o modo imperativo, a modo próprio ao sacerdote ou profeta, o *Musarum sacerdos* de Horácio. A última estância, também, em que Ferreira nega, modestamente, qualquer capacidade para o novo canto heróico é, paradoxalmente, uma maneira de realçar a qualidade inspirada do resto. Se, normalmente, ele é um simples poeta de amor, então ter escrito as estâncias precedentes indica que estava num estado inspirado.

Com efeito, no poema Ferreira parece estar fora de si. Não é ele que fala, mas a poesia que fala através dele. É verdade que o poeta emprega a primeira pessoa nos primeiros versos: 'Eu canto/A brandas Musas', etc.. Mas a primeira pessoa logo desaparece, para dar lugar ao imperativo estático: 'Acendei vossos peitos', 'Cada um faça alta prova', 'Renova mil memórias'.

A primeira das odes deve muito a Horácio. Começa com uma referência ao famigerado *Odi profanum vulgus* e acaba com uma paráfrase da última estância de Horácio, III, 3. Mas mesmo assim, é uma criação original e independente, Horácio transformado e renovado para o século XVI.

---

[13] António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, I, 115-6. Corrigi o verso 'As brandas Musas, a uns espritos dados' para 'A brandas Musas...', seguindo a leitura da 1.ª edição dos *Poemas Lusitanos* (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1598).

Les chœurs dans la tragédie «Castro»

ROGER BISMUT

Mes chers amis,

Vous n'ignorez pas que, convaincu depuis plusieurs années que la *Castro*, attribuée à António Ferreira, n'est pas autre chose qu'une traduction anonyme et remaniée de l'original espagnol *Nise Lastimosa* de Jerónimo Bermúdez, je me suis employé à accumuler les présomptions et les preuves pour que soit une bonne fois dissipée la légende de cette fausse attribution. Notre entretien de ce jour inaugure une nouvelle approche du problème, puisque, après l'étude externe des conditions de composition, après l'analyse interne, fondée sur l'étude comparée de *Nise Lastimosa* d'une part, et des deux versions portugaises de l'oeuvre d'autre part, j'entends tirer aujourd'hui de l'examen des choeurs de l'ouvrage des arguments nouveaux contre la thèse traditionnelle, qui attribue à Ferreira une oeuvre dont il n'a pas écrit une ligne, puisqu'il est mort sans même se douter que la pieuse malhonnêteté de son fils ferait de lui l'auteur posthume de cette pièce.

Rappelons en premier lieu les différences de structure existant entre l'Acte I de *Castro* et l'Acte I de *Nise Lastimosa:*

— *Dans Nise Lastimosa*, l'Infant D. Pedro se trouve dès le lever de rideau éloigné de Coimbra (en voyage? en exil? cela n'est pas explicité); la pièce débute par un monologue où l'Infant se plaint d'être séparé de son amante, qui, elle, est bien à Coimbra; en revanche, l'Acte I de *Castro* s'ouvre par un entretien entre Inès et sa nourrice; puis elles se retirent, laissant place à D. Pedro, dont le monologue n'a rien de commun avec celui qui se lit dans *Nise;* aussitôt après, le prince dialogue avec son confident. Cette coexistence de Pedro et d'Inès dans le même acte implique une coexistence spatiale des deux amants: le monologue de D. Pedro qui se lit à l'Acte I de *Nise* se trouve, dans

Castro, à l'acte V; il n'y a donc rien, dans *Castro*, qui suggère l'éloignement de D. Pedro lorsque se lève le rideau.

— Cette différence soulève quelques interrogations, qui sont au reste des objections: si, dans *Castro*, D. Pedro se trouve à Coimbra dès le début, pourquoi l'auteur n a-t-il ménagé aucun entretien entre les amants? Comment l'Infant ne fait-il rien pour mettre Inès à l abri des intrigues malveillantes qui se trament contre elle, et dont il ne peut ne pas être informé? Dès lors que l'Infant est réellement éloigné de Coimbra dès le début de l'Acte III — ce qui ressort d'une réplique de la nourrice dialoguant avec Inès (*Castro*, III, v. 153-156) —, comment l'auteur ne fournit-il aucune justification, aucune explication à cet éloignement, quand l'*a b c* de l'art dramatique exige que le départ d'un protagoniste soit expliqué, surtout s'il entraîne des catastrophes?

— *Nise Lastimosa* échappe à ces critiques: l'absence de D. Pedro constitue une donnée initiale; une telle situation laisse les mains libres aux ennemis d'Inès; en outre, elle constitue l'une des grandes et poignantes beautés de la pièce espagnole, puisqu'elle préfigure la séparation éternelle des amants; Inès est occultée à D. Pedro, tout comme D. Pedro est occulté à Inès: cette séparation est lourde de menaces, et ne rend que plus dérisoires les espoirs que formulent séparément les deux amants, Pedro aux actes I et V, Inès, à l'acte III, lors de l'unique entretien qu'elle a avec sa nourrice.

Rien de tout cela n'a échappé à D. Francisco Martinez de la Rosa, partisan de l'originalité de la pièce portugaise [1], non sans nuances ni contradictions; je ne mentionne que pour mémoire Teófilo Braga, autre partisan de l'originalité de Ferreira [2], mais qui se borne à traduire *ipsis verbis* l'analyse du critique espagnol. Après avoir relevé les différences que j'ai dites, D. Francisco s'interroge: «Porqué se resolveria Bermúdez á tan grave *mudanza* [3]? No tiene duda que con ella *empeoró* [3] la esposicion del drama...» Il juge «la esposicion en Bermúdez menos sagaz y artificiosa»; il considère le monologue de D. Pedro

---

[1] *Obras Poéticas y Literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa — Poesías — Poética Española — Apéndice sobre la Poesía Didactica, la Tragedia y la Comedia Española*. Paris, Baudry, 1845, XIX-316 et 218 p.; t. II, p. 45-56.

[2] Cf. *Historia do Theatro Portuguêz*, t. II, p. 98-105.

[3] C'est moi qui souligne: s'agissant de démontrer l'antériorité de *Castro* sur *Nise Lastimosa*, D. Francisco Martínez de la Rosa, en recourant inopportunément à des mots comme *mudanza* («changement»), ou *empeoró* («il a enlaidi»), pose comme établi ce qu'il fallait précisément établir. En effet *mudanza* et *empeoró* impliquent un modèle déjà existant. Il s'agit ici du type de raisonnement circulaire, dénommé *pétition de principe*, auquel aucun des partisans de Ferreira n'échappe.

«cansado y largo en demasia ... siendo de advertir que esta escena, con que principia el drama español, es cabalmente la misma idéntica [4] que se halla en el acto quinto de la tragedia portuguesa». Aussitôt après, cependant, D. Francisco atténue ses reproches:

> [...]pero probablemente se propuso un objecto laudable, y que prueba que no carecia de talento dramático. Presentando Ferreira el Infante en Coimbra, y sacándole a la escena en el momento despues de retirarse de ella doña Inés, parece estraño que nunca se presenten juntos ambos amantes; y solo ha cuidado el poeta de aludir en el acto III á la ausencia del principe (ala lamentarse su querida de la soledad en que la ha dejado), para lograr de este modo que parezca verosimil que se trame y se ejecute la muerte de doña Inés, sin que pueda don Pedro acudir a salvarla. Mas en la tragedia española el curso de la accion se muestra mas natural y llano: desde el principio [...] se sabe que está ausente el Infante; hasta el Acto III no se muestra en la escena doña Inés; y assi se presenta como mas sencillo el que ambos no [5] se vean, y el que don Pedro no puede hacer nada en favor de su querida; pues solo despues de verificada su muerte es quando vuelve á Coimbra, y sabe su desgracia [6].
>
> (*Ibidem*, p. 46-47)

Ainsi, à moins de vingt lignes d'intervalle, le même D. Francisco, traduit et applaudi par le même Teófilo Braga, proclame l'exposition dans la tragédie de Bermúdez *menos sagaz y artificiosa*, puis le *curso de la accion* [...] *mas natural y llano:* éloges et reproches s'opposent et s'annulent. Avant de pousser plus loin la recherche, voilà qui donne la mesure de la crédibilité des deux paladins de Ferreira!

Une autre circonstance contribue à ruiner l'argument qui se pouvait tirer d'une prétendue altération par Bermúdez de l'économie et de la structure du texte de *Castro*, qui lui est prétendument antérieur: je veux parler de la publication, en 1971, par le Professeur Adrien Roig d'une autre version portugaise de la pièce, dont l'unique exemplaire connu se trouve à la *British Library*, et qui a pour titre *Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro*. Sur la page de titre, l'édition est donnée comme *Impressa com licença por Manoel de Lira* (sic) *de* (resic)

---

[4] *Op. cit.*, p. 46. Si l'on compare le monologue de D. Pedro à l'acte I de *Nise* et son homologue à l'acte V de *Castro*, on découvre que le premier a 136 vers, et le second ... 41; ajoutons que les v. 117-123 du premier se situent non à l'Acte V, mais à l'Acte I de *Castro* (v. 393--399): *identidad cabal* («identité littérale»), comme on voit!

[5] Dans sa traduction du passage, Teófilo Braga omet ce *no*, ce qui contribue à rendre le passage incohérent dans le texte portugais.

[6] Faux! Dans aucune des trois versions de la pièce, l'Infant ne revient à Coimbra: c'est dans son lieu de retraite, et non à Coimbra, qu'il apprend *su desgracia*.

1587. Aucun nom d'auteur n'y figure; enfin, toujours selon la page de titre, la pièce aurait été représentée à Coimbra. Les adeptes de Ferreira la tiennent pour une variante de *Castro*. Or, s'il existe entre *Castro* et *Tragedia* près d'un millier de vers communs, voire identiques, la structure de *Tragedia* est rigoureusement la même que celle de *Nise Lastimosa*, et s'écarte fondamentalement de celle de *Castro*. Lorsque D. Francisco Martínez conduisit son étude parallèle entre *Nise Lastimosa* et *Castro*, il avait tout au plus, par l'intermédiaire de Júlio de Castilho, une très vague connaissance de *Tragedia*, si bien que les reproches — aussi bien que les éloges — décernés à *Nise Lastimosa* par D. Francisco comme par Teófilo Braga, s'appliquent entièrement à *Tragedia*, donc à António Ferreira, si celui-ci est l'auteur de l'une et de l'autre version [7].

Il est un autre point sur lequel D. Francisco censure Bermúdez: il s'agit des choeurs de l'Acte I de *Castro*. Après avoir relevé que «en la de Ferreira hay dos coros bellísimos, especialmente el primero, en que se celebran los bienes y las dulzuras del amor, siguiéndose despues otro en que se lamentan los males dello», D. Francisco ajoute que «Bermúdez desechó la primera de estas composiciones, no sé con qué

---

[7] Dans l'Introduction de son ouvrage «La Tragédie *Castro* d'António Ferreira», *Fundação Calouste Gulbenkian — Centro Cultural Portugués*, Paris 1971, (Chap. I, p. 27), M. Roig reproche à Rey Soto d'avoir conduit sa comparaison entre *Nise Lastimosa* et le texte portugais de 1598 (*Castro* par conséquent): comme celui-ci, écrit-il, «n'a pas été le modèle de Bermúdez», semblable comparaison «ne signifie rien». On vient pourtant de voir que le même reproche devrait s'adresser à D. Francisco Martínez de la Rosa; mais une telle circonstance n'a pas suscité la moindre critique de la part de M. Roig: bien au contraire, celui-ci rappelle (*ibidem*, p. 16) que «c'est au poète espagnol Martínez de la Rosa que revient l'Honneur d'avoir défendu avec objectivité, en toute Honnêteté Intellectuelle, l'originalité d'António Ferreira». En conclusion (p. 17), M. Roig précise qu'«après ce courageux jugement, la question semblait définitivement réglée au profit d'António Ferreira». C'est qu'il existe entre Rey Soto et D. Francisco une différence fondamentale, qui explique, si elle ne le justifie pas, le jugement préférentiel porté en faveur du second: le premier ne croit pas à l'originalité d'António Ferreira, que prône au contraire le second.

On a remarqué d'autre part que M. Roig écrit bien que le texte de 1598 n'a pas été le modèle de Bermúdez. Un tel aveu — et sous une telle plume! — valait d'être signalé. Je m'étais laborieusement, tout au long de mes articles, employé à le prouver: il m'avait échappé que M. Roig concédait la chose sans difficulté. Or, une telle affirmation est lourde de conséquences. Car, s'il est vrai que les diverses incompatibilités, dramaturgiques, thématiques, et sémantiques entre *Castro* et *Nise Lastimosa* excluent l'hypothèse d'une influence de la première sur la seconde, j'ai montré que, sur de nombreux points de détail (plus d'une centaine), des absurdités, des lourdeurs, des incohérences et des obscurités que l'on décèle dans *Tragedia*, sont absentes de *Castro*, où, dans ces points précis, le texte coincide avec celui de *Nise Lastimosa*. Or, si *Nise Lastimosa* ne s'inspire pas de *Castro*, c'est donc que *Castro* s'inspire ici de *Nise Lastimosa*, autrement dit, a amendé le texte de *Tragedia* d'après le texte de Bermúdez. Voilà qui prouve à l'évidence: 1.° que *Castro* est postérieure à *Tragedia;* 2.° que Ferreira n'est pas l'auteur de *Castro*, puisqu'il était mort lorsque parut *Nise Lastimosa*, dont *Castro* devait s'inspirer.

Grâces soient rendues au Professeur Roig d'avoir ainsi contribué à l'établissement de la vérité.

motivo, a no ser porque creyese que convenia mejor á una tragedia de esta clase reducirse á presentar al Amor como causador de males y estragos». Du second de ces choeurs, écrit D. Francisco, Bermúdez

> se contentó en tomar de su modelo algunos pensamientos, quedando lejos de igualarle; y lo peor es que no reparó en un escollo que estaba á la vista. En la tragedia de Ferreira, la accion del primer acto pasa en Coimbra; por lo cual parece natural que se muestren las hijas de aquella ciudad, que son las que forman el coro; mas no puede decirse lo mismo de la tragedia de Bermúdez; porque en ella no cabe admitirse que cante el mismo coro en Coimbra, donde se muestra luego doña Inés, y en el parage en que al principio se presenta el Infante, que se supone ausente.
>
> (*Ibidem*, p. 47)

Ces remarques soulèvent une foule de commentaires:

1. Il convient de relever ici encore la pétition de principe dans un raisonnment qui, se proposant de prouver que Ferreira est l'auteur de la pièce originale, part de ce qu il s'agit de démontrer, puisque D. Francisco qualifie Ferreira de *modelo*, reprochant à Bermúdez d'«être loin de l'égaler».

2. D. Francisco note que Bermúdez a sacrifié le premier choeur de *Castro*. Or, d'une part il y a deux choeurs dans *Nise Lastimosa* aussi bien que dans *Castro*, d'autre part il n'y a rien de commun entre les choeurs par lesquels s' achève l'Acte I dans *Nise* et ceux qui clôturent l'Acte I de *Castro*, sinon de très vagues ressemblances thématiques.

3. Si les beautés du texte de *Castro* ont été sacrifiées para Bermúdez, on peut adresser le même reproche à l'auteur de *Tragedia*, Ferreira en l'occurrence, puisque ici encore le texte de *Nise* et celui de *Tragedia* coincident.

4. Au contraire de ce qu'affirme D. Francisco, on ne peut dire qu'à l'Acte I de *Nise* (et de *Tragedia*) *se muestra luego doña Inés*, puisque celle-ci, dans la pièce portugaise de 1587 aussi bien que dans *Nise Lastimosa*, ne parait en scène pour la première fois qu'à l'Acte III, comme le fait très judicieusement remarquer ... D. Francisco Martinez de la Rosa, dans le passage cité plus haut (p. 46–47).

Plus digne de discussion est l'argument selon lequel Bermúdez n'aurait pas du introduire le choeur des *filles de Coimbra* dans un lieu éloigné de cette cité. Mais, outre que *Tragedia* de Ferreira (si tant est qu'elle soit de lui) n'échappe point à ce reproche, il est facile de réfuter cet argument. En effet, dans *Nise Lastimosa* comme dans *Tragedia*, les choeurs apparaissent exclusivement à la fin de l'Acte, au moment où se

prépare le passage à l'Acte II, c'est-à-dire lorsque D. Pedro, effectivement éloigné de Coimbra, s'apprête à laisser la scène au Roi et à ses conseillers, qui, eux, se trouvent à Coimbra. Entre l'Acte I et l'Acte II, on passe donc du lieu d'exil de D. Pedro au Palais Royal, à Coimbra, ou dans ses environs immédiats; l'apparition, au cours de cet *interacte*, des *filles de Coimbra* ne présente aucune invraisemblance. Bermúdez (et l'auteur de *Tragedia*) suivent ici fidèlement les préceptes du théâtre antique, où le choeur se manifeste généralement à l'occasion du passage d'une séquence dramatique à la suivante, la scène devenant alors une sorte de *no man's land*, où déclame ce personnage à part que constitue le choeur. Le reproche de D. Francisco aurait été fondé, si le choeur des *Coimbrãs* s'était manifesté au début ou au milieu de l'Acte, c'est-à-dire en un lieu indiscutablement éloigné de Coimbra. Or tel n'est le cas ni dans *Nise*, ni dans *Tragedia*.

Parvenu à ce stade de mon investigation, je puis hasarder une hypothèse, en la donnant pour ce qu'elle est, une simple hypothèse: il se peut que, mis en présence de *Nise Lastimosa*, ou de *Tragedia* (ou de toutes deux), l'auteur de *Castro*, qui ne serait pas Ferreira (puisque *Nise Lastimosa* fut écrite plusieurs années après la mort de Ferreira), jugea peu vraisemblable le surgissement d'un choeur de *Coimbrãs* en un lieu distant de Coimbra; cela l'aurait conduit à modifier la structure de l'Acte I, en y ajoutant cette première scène, où Inès dialogue avec sa nourrice à Coimbra, en présence de ses *donzellas* (ou compagnes); il aurait ramené de son exil D. Pedro, le faisant par conséquent coexister spatialement avec Inès, et reportant à l'Acte V le monologue de l'Acte I de *Nise* et de *Tragedia*, dans lequel l'Infant se plaint de son éloignement. Ainsi *Castro* échappait au reproche, que devaient encourir *Nise* et *Tragedia*, d'avoir produit les *filles de Coimbra* en un lieu mal défini. Il est vrai que cette modification de structure ne va pas sans les inconvénients déjà signalés; et surtout ce serait admettre que *Castro* constitue un *refacimento*, par un auteur *autre* que Ferreira, d'un texte (*Tragedia*) qui pourrait être de Ferreira, ou d'un autre texte (*Nise Lastimosa*), qui serait l'oeuvre originale. Mais n'anticipons pas.

L'objection formulée par D. Francisco Martinez de la Rosa quant aux choeurs de l'Acte I a appelé mon attention sur un point essentiel qui m'avait échappé, comme il avait échappé, pour autant que je sache, à tous ceux qui ont abordé le problème de la paternité de *Castro:* je veux parler des choeurs qui se manifestent dans les trois versions de l'oeuvre, et en premier lieu de la manière dont ils sont mentionnés dans la liste de personnages (*elenco*). Dans *Nise Lastimosa*, la liste des

Interlocutores inclut *deux* choeurs distincts, le *Choro primero de coimbranas*, et l'autre, simplement désigné comme *Choro segundo*. Au premier qui, on l'a dit, ne comprend que des filles de Coimbra, incombe le rôle de soutenir et de consoler Iuès à l'heure du péril, puis de pleurer sa mort. Le *Choro Segundo*, sur la composition duquel Bermúdez est muet, assume le rôle du choeur antique: il tente de maintenir un juste équilibre entre des sentiments contradictoires et des positions antagonistes. Il lui arrive de reprendre l'Infant pour son excessive passion envers Inès; mais il est aussi capable de témoigner de la compassion envers la princesse, de blâmer chez le Roi et chez ses conseillers une excessive sévérité, et de juger qu'en mourant Inès paie trop cher son amour, si blâmable qu'il puisse le considérer.

Il faut encore noter que, dans les quatre actes où ils paraissent (car il n'y a pas de choeur à l'Acte V), les interventions de ces choeurs occupent la fin de chaque acte (à l'exception de l'Acte IV, où le Choeur, dont la nature n'est pas spécifiée — mais compte tenu des propos qu'il tient, il ne peut s'agir que du *Choro primero* — s'adresse à Inès dès le lever du rideau, pour l'encourager et l'inciter au stoicisme, intervenant derechef au milieu du même acte pour se réjouir, quand le roi, attendri, fait grâce à Inès, et pour bénir le généreux monarque. A la fin de l'Acte IV encore, une fois qu'Inès a péri, les deux choeurs se répondent en sextines, avec un *terceto* pour dernier couplet; et l'acte s'achève par une déploration de 21 vers déclamés par le *Choro segundo* et une autre de 14 déclamés par le *Choro primero*.

Le texte de *Tragedia* inclut un seul choeur, qui, dans la liste des *Interlocutores* [sic], est désigné comme *Choro de Coymbrãs:* pas de trace donc de *Choro segundo*. Il s'ensuit que, au contraire de ce qui se passe dans *Nise*, tous les discours du Choeur émanent des *filles de Mondego*, compagnes et amies d'Inès. Ce fait entraine une certaine incohérence, car, le texte de *tragedia* étant plus ou moins semblable à celui de *Nise Lastimosa*, le même choeur, dans *Tragedia*, apparaît tour à tour comme favorable à Inès, à Pedro et à leurs amours, puis nettement hostile à la princesse. Il est curieux de relever néanmoins qu'à la fin de l'Acte II et à la fin de l'Acte III, les discours du Choeur qui, dans *Nise*, sont attribués au *Choro segundo*, sont, dans *Tragedia*, précédés de la mention *Choro ij* (autrement dit, *Choro segundo*), et qu'à la fin de l'Acte IV, les sextines et le *terceto* qui les suit, sont successivement coiffés par les mentions *Choro*, *Cho. ij.*, *Cho. j.*, *Cho. ij.*, *Cho. j.*, *Cho ij.*, *Cho.* Quant aux deux déplorations qui clôturent l'Acte IV, la première est précédée de la simple mention *Saphycos* (absente de *Nise Lastimosa*), et la seconde

est annoncée par les mots *Choro primeiro*, ce qui fait supposer que, dans l'esprit de l'auteur de *Tragedia*, il existait aussi un *Choro segundo*.

On peut avancer deux schémas pour rendre compte de ces particularités:

— Ou bien *Nise Lastimosa* est la pièce originale, et *Tragedia* une traduction anonyme de la précédente: en ce cas, Ferreira ne peut en être l'auteur, et ne peut non plus avoir plagié Bermúdez en le traduisant, puisqu'il était mort en 1577, lorsque parut *Nise Lastimosa*. Une simple distraction du traducteur ne lui a pas fait noter, dans la liste des personnages de son modèle, l'existence d'un *Choro segundo*, qu'il a déanmoins laissé subsister dans le corps du texte; à moins que l'omission du *Choro segundo*, dans la liste des personnages de *Tragedia*, soit imputable au typographe, qui l'a fait sauter dans la liste, tout en maintenant ce *Choro segundo* dans le corps du texte, lequel devait figurer partout dans le texte manuscrit de *Tragedia*.

— Ou bien *Tragedia* est la pièce originale, et Bermúdez, en la traduisant, aurait noté la contradiction entre la liste des personnages, qui omet le *Choro segundo*, et les notations scéniques figurant dans le corps du texte, où maintes références sont faites à ce *Choro segundo*, et où est aussi mentionné le *Choro primeiro*. Dans cette hypothèse, ce serait le traducteur espagnol (Bermúdez) qui, pour mettre en harmonie sa propre liste de personnages avec les notations scéniques, aurait rajouté dans l'*elenco* de sa pièce un *Choro segundo* implicitement porté dans *Tragedia*. Il convient toutefois de noter qu'en tout état de cause Bermúdez, dont les deux tragédies inésiennes furent publiées en 1577, ne pouvait disposer du texte imprimé de *Tragedia*, qui fut publié en 1587; dans la meilleure des hypothèses, c'est sur un texte manuscrit de la pièce qu'aurait travaillé le dramaturge espagnol. Si ce texte manuscrit portait la mention d'un *Choro segundo* dans la liste des personnages, Bermúdez aurait mécaniquement reproduit cette liste. Si la distraction d'un copiste avait abouti à l'omission du *Choro segundo* dans l'*elenco* (ce qui expliquerait que la même omission se soit produite ultérieurement dans le texte imprimé), Bermúdez aurait procédé comme j'ai dit plus haut.

Une telle hypothèse n'est en principe ni plus ni moins plausible que l'hypothèse inverse, qui donne Bermúdez pour l'auteur de la pièce originale. Mais elle se trouve affaiblie (pour ne pas dire plus) par le fait que la liste des personnages dans *Castro* ne comporte elle aussi qu'un seul Choeur, désigné comme *Choro das moças de Coimbra*. Comment expliquer cette étrange convergence entre les deux versions por-

tugaises imprimées de la pièce?[8] Diverses explications peuvent être proposées:

1. L'auteur de *Castro* se serait réglé sur le texte imprimé de *Tragedia* dont l'*elenco* lui proposait un seul choeur. Mais alors *Castro*

---

[8] Convergence plus grande encore qu'on croit, car *Castro* reproduit presque mécaniquement les mentions qui «coiffent» l'intervention des choeurs, dans *Tragedia*. Qu'on en juge (je laisse de côté l'Acte I, où la seule *Castro* fait intervenir le choeur en cours d'Acte, et avec le bonheur qu'on verra plus loin, et où les choeurs par lesquels se clôt cet Acte diffèrent totalement d'une version à l'autre):

	Tragedia	*Castro*
Fin Acte II	Choro. Saphycos	Choro I
	Cho ij.	Choro II
Fin Acte III	Choro. Saphycos.	Choro
	Choro ij.	Choro II
Fin Acte IV	Choro	Choro I
	Choro ij.	Choro II
	Choro j.	Choro I
	Choro ij.	Choro II
	Choro j.	Choro I
	Choro ij	Choro II
	Choro	Choro I
	Saphycos	Choro-Sáficos
	Choro primeiro.	Choro I

Dans son souci de concilier ces mentions avec les données de l'*elenco*, où il n'est fait état que d'un seul choeur, celui qui, dans *Tragedia* se nomme *Choro de Coymbrãs*, et dans *Castro*, *Choro das moças de Coimbra*, Monsieur Roig traduit *Choro I* (ou simplement *Choro*) par «Une partie du Choeur», et *Choro II* par «L'autre partie du choeur»: traduction infidèle, on en conviendra. Par ailleurs, dans une étude qui m'était restée inconnue, et qu'on m'a signalée (*Recherches sur la Castro* d'António Ferreira», in *Bulletin des Études Portugaises*, Nouvelle Série, Tomes 28-29, 1967/68, p. 85-120), M. Roig écrit (*ibidem*, p. 108): «C'est tantôt l'ensemble du Choeur qui parle, tantôt l'une ou l'autre moitié. Cette division du Choeur est bien supposée en 1598, car sinon on ne peut justifier ce premier vers des fameux *sáficos*:

Choremos todos a Tragedia triste (IV, 351).

Choremos traduit bien l'essence du choeur et *todos* manifeste la réunion des deux groupes dans une commune lamentation».

A ce raisonnement, on peut objecter que si *todos* marquait l'ensemble des deux parties du choeur réunies en une seule, c'est *todas* et non *todos* qu'on attendrait, puisque le choeur, dans *Tragedia* et dans *Castro*, n'inclut que des femmes. Tel reproche ne peut être adressé à *Nise Lastimosa*, où le vers figure sous une forme rigoureusement identique: *Lloremos todos la tragedia triste* (v. 1647), sans que cela puisse choquer, puisqu'il fait partie de la déploration du *Choro segundo*, sur la nature duquel Bermúdez ne s'explique pas, mais qui, distinct du *Choro primero*, dénommé de la *moças coimbranas*, peut aussi bien inclure des hommes.

A propos d'un autre passage de *Tragedia*, où un vers aurait été omis (*Pola falta de sangue*), mais où Bermúdez se serait trahi en omettant le même vers, tout en accordant au masculin les adjectifs qui, se référant à *sangre*, auraient du être au féminin, M. Roig croyait voir ici la preuve évidente que *Nise Lastimosa* traduit *Tragedia*. J'ai fait en son temps justice de cet argument. Mais dans le cas présent, un argument du même ordre pourrait être avancé contre le pseudo-Ferreira: en uniformisant le sexe de tous les choristes (qui sont des femmes), mais en écrivant *todos* au

aurait été écrite après 1587, date portée sur la page de titre de *Tragedia*, et Ferreira, mort depuis 1569, n'en serait pas l'auteur.

2. L'auteur de *Castro* (appelons-le António Ferreira) disposait du manuscrit de *Tragedia*. Mais cette hypothèse peut se subdiviser en deux hypothèses:

— ou ce manuscrit incluait les deux choeurs dans son *elenco*, et il serait dès lors plus que surprenant que les deux versions imprimées — *Tragedia* en 1587, et *Castro* en 1598 — aient conjointement omis le *Choro segundo* dans leur liste de *Interlocutores*, circonstance qui suffit à ruiner une telle hypothèse;

— ou Ferreira (nommons encore une fois ainsi le responsable de *Castro*) disposait d'un manuscrit — le sien propre ou celui d'un copiste — dans l'*elenco* duquel se trouverait omis par inadvertance le *Choro segundo* (ce qui pourrait expliquer la même omission dans la version imprimée de *Tragedia*). Mais quoi! Nécessairement auteur des deux versions portugaises, Ferreira a pu par inadvertance omettre le *Choro segundo* dans l'*elenco* de son manuscrit; ou, s'il avait sous la main une copie de ce manuscrit, et non son manuscrit autographe, cette copie pouvait, par suite de la distraction du copiste, avoir omis ce *Choro segundo*. Du moins l'auteur devait-il nécessairement savoir ce que contenait primitivement un texte conçu et rédigé par lui-même: semblable omission, fut-elle de son fait ou le fait d'un copiste, lui aurait semblé insupportable, et rédigeant le texte définitif, celui de *Castro*, il n'aurait pas, lui l'auteur, servilement retranscrit l'*elenco* du manuscrit de *Tragedia*. Or c'est ce qui s'est produit: comme *Tragedia*, *Castro* mentionne un seul choeur dans la liste de ses personnages. Force serait donc, dans une telle perspective, de conclure, que *Ferreira* (si l'on peut dire) a lu le texte de *tragedia* non comme auteur, mais comme adaptateur d'un texte à la rédaction duquel il n'aurait pas eu de part. *Tragedia* et *Castro* ne seraient donc pas l'oeuvre du même auteur; si

---

masculin, comme chez Bermúdez, où ce masculin se justifie, le Portugais de l'une et de l'autre version se confessait traducteur. Je concéderai néanmoins à M. Roig que, même prononcé par un choeur exclusivement féminin, le masculin *todos* se défend, car ce ne sont pas seulement les *moças de Coimbra* qu'afflige la mort d'Inès: c'est la nature, c'est l'humanité entière — hommes et femmes confondues — que le choeur convie à une lamentation universelle. Du moins ne peut-on pas tirer de ce *todos* la preuve que c'est ici le choeur entier qui s'exprime. Au demeurant, dans cet Acte IV, où alternent régulièrement les interventions du *Choro primeiro* et du *Choro segundo* (ou, dans l'optique de M. Roig, la première et la seconde partie de ce choeur), le respect de cette alternance fait de l'intervention du Choeur qui prononce ce vers, non l'intervention d'un Choeur rassemblé, mais celle du *choro segundo* (ainsi dénommé du reste aussi bien dans *Tragedia* que dans *Castro*).

Ferreira a écrit *Tragedia*, il n'a pas écrit *Castro*. Cette dernière pièce porterait la marque d'une main étrangère, à laquelle Miguel Leite, fils de Ferreira et éditeur de *Poemas Lusitanos*, ne s'est pas référé. Une fois admise et prouvée l'accusation de mensonge du fils en faveur de son père mort, aucun crédit ne peut être accordé aux assertions du fils concernant l'oeuvre du père: tous les *Poemas Lusitanos*, et non pas seulement *Castro* qui leur fut adjointe *in-extremis* et en appendice, suscitent la même suspicion. Et si c'est *Castro* qui est l'oeuvre de Ferreira, *Tragedia* est l'oeuvre d'un autre. Or j'ai abondamment prouvé dans mes autres articles que *Tragedia* est le premier état de *Castro*. Même si Ferreira était le responsable de *Castro*, il n'aurait, dans la plus favorable hypothèse, fait qu'adapter le texte d'un autre. Pourrait-on, après cela, le donner pour l'auteur de *Castro?*

3. Reste une dernière hypothèse: c'est volontairement que Ferreira s'est limité à un choeur, celui que, dans *Tragedia* comme dans *Castro*, il nomme *Choeurs des filles de Coimbra*. Les indications chorégraphiques portées dans le texte (Cho. j., Cho. ij., etc.) ne contredisent pas ce schéma: chez Eschyle, Sophocle ou Euripide en effet, le choeur se divise (ou peut se diviser) en deux groupes, qui se font face et se répondent par *strophes* et *antistrophes*, une telle dualité transitoire n'excluant pas une unité supérieure. Ces apparentes subdivisions, dans *Tragedia* comme dans *Castro*, n'ont donc pas de quoi surprendre, mais ont pu induire en erreur le traducteur espagnol (Bermúdez), qui les aurait prises au pied de la lettre en faisant figurer dans sa liste de personnages deux choeurs distincts. Une telle hypothèse offre en outre aux partisans de Ferreira l'avantage de maintenir celui-ci «dans la possession et paisible jouissance» de la tragédie inésienne, pour reprendre à Boileau une expression de son *Arrêt Burlesque*. Ainsi *tout est bien qui finit bien*, ou plutôt qui finirait bien, si ... Car, malheureusement pour les tenants de Ferreira, l'examen des choeurs dans *Castro* est singulièrement instructif. Il est déjà difficile d'admettre de la part du choeur unique de *Tragedia*, composé, je le rappelle, des compagnes d'Inès, des allusions hostiles à la princesse. Dans *Castro*, il y a bien pis: à ce choeur unique, présent au premier acte dès le lever de rideau, Inès confie ses angoisses et ses joies:

> Colhey, colhey alegres,
> *Donzellas Minhas*, mil cheirosas flores [...]
>
> (*Castro*, v. 1-2)

Ces *donzellas* ne répondent rien à ces tendres interpellations; mais elles recouvrent la parole, à la fin du monologue de l'Infant D. Pedro, à la scène suivante, et elles la recouvrent, ces tendres amies qu'Inès vient de convier à célébrer «ce jour si fortuné [...] par de douces lyres et des chants suaves» (*Castro*, I, v. 9-11), non pour fêter, *cantando e rindo*, selon l'heureuse formule de Camões (*Lus.*, X, 118), la joie de leur maîtresse, mais pour tancer en ces termes D. Pedro, qui pensait trouver dans les débordements de son aïeul le Comte de Bologne une justification pour sa propre passion:

> Não he desculpa ao mal outro mal grande.
> Quam danoso he no mundo hum mao exemplo!
> Mas não pode assi ser a Razão cega,
> Que o que reprende em outro, em si o aproue.
>
> (*Castro*, I, v. 234-237)

(«Le mal ne trouve pas d'excuse dans un autre grand mal. Oh! combien dommageable est dans le monde un mauvais exemple! Mais la Raison ne peut être aveugle au point d'approuver chez elle ce qu'elle réprouve en autrui»).

Or quel est ce mal pour lequel il n'est point d'excuse? C'est la passion de l'Infant qui, dans la scène précédente, emplissait de joie la princesse et aussi (du moins pouvions-nous le penser!) le choeur des *donzellas*. Et quel est celui dont ce même choeur réprouve l'aveuglement? C'est l'Infant, que les tendres amies d'Inès invitent à endurcir son coeur!

Est-ce là tout? Dans la scène suivante, lorsque le confident tente vainement de ramener l'Infant sur le chemin de la vertu, autrement dit de l'éloigner d'Inès, il reçoit de ce même choeur de *Coimbrãs* ce soutien innattendu:

> Conselheiro fiel, ousado, e forte,
> Feriste co a razão a alma, que dura
> Os olhos em vão cerra
>
> (*Castro*, I, v. 364-366)

(«Conseiller fidèle, audacieux et vaillant, tu as par la raison touché une âme à qui l'obstination ferme en vain les yeux»).

Or quelle est cette âme qui demeure aveugle à la voix de la raison (si on peut dire)? C'est celle de D. Pedro. Et que devrait faire le Prince si la voix de ce conseiller fidèle, audacieux et vaillant lui ouvrait les yeux? Il répudierait Inès, hautement approuvé par ces filles auxquelles, voilà peu, la princesse s'adressait avec tant de confiance!

N'y a-t-il rien d'autre? Le même choeur intervient derechef, au terme de cet entretien, et toujours pour reprocher au prince de ne pas entendre la voix de la vertu:

> O quam perigoso he qualquer principio
> De mal, que hum so descuido pode tanto,
> Que traz hum animo alto a tal baixeza! [9]
>
> (*Castro*, I, v. 457-459)

(«Oh! combien périlleux est tout principe de mal: une seule défaillance a tant de pouvoir qu'elle conduit une âme haute à une telle bassesse!)

Quelle est donc cette *bassesse* que découvrent dans l'âme jusque-là si *haute* de l'Infant les fidèles compagnes de D. Inès? Elle consiste pour D. Pedro à vouloir conserver intactes sa foi et sa passion à la même D. Inès, qui, en début d'acte, témoignait tant de confiance et de tendresse à ces amies finalement perfides.

Je m'en voudrais d'insister: de tels propos sont proprement délirants: comment ces filles, qui demeureront sans défaillance fidèles à leur princesse, la consolant, la soutenant, puis la pleurant et réclamant

---

[9] Il y a donc dans *Castro* trois interventions intempestives du Choeur. Soulignons que la première se situe dans une scène qui n'existe que dans *Castro*, et qu'il n'y a pas dans *Nise* ni dans *Tragedia*, trace de la seconde intervention. Quant à la troisième, elle est, dans *Nise* (v. 381-383) comme dans *Tragedia* (I, v. 315-317) placée très raisonnablement dans la bouche du confident. L'auteur de *Castro* — et lui seul — est responsable de cette absurde attribution aux «moças de Coimbra». En ce qui concerne cette troisième intervention, on note dans *Castro* une variante par rapport au texte de *Nise* et à celui de *Tragedia*, et qui est bien moins satisfaisante, parce que moins logique: où dans *Castro* on lit *que hum só descuydo*, *Nise* porte *que en un descuydo*, et *Tragedia* que *num so descuydo*. Pour *Nise*, pour *Tragedia*, et ... pour la logique, *que* est pronom relatif rapporté, à *principio de mal;* c'est de ce *principio de mal* que le confident proclame la toute-puissance, puisqu'il met à profit la moindre inattention — *en un descuydo*, *num so descuydo* — pour exercer ses ravages. Dans *Castro*, *que* est conjonction, la proposition suivante est rattachée de manière fort lâche à la première, et *hum so descuydo* se muant en sujet, c'est lui qui est responsable de l'abaissement de l'Infant. Or le début de la phrase laissait présager qu'un tel mérite (si l'on peut dire!) revenait à ce *principio de mal* que le choeur (le choeur, cette fois!) jugeait tant *peligroso*.

vengeance pour le sang versé, comment peuvent-elles ici proférer de telles imprécations contre elle?

La vérité s'impose dès lors. Bermúdez a écrit la pièce originale, où existaient deux choeurs distincts, comme l'exigeait la vérité psychologique. Son traducteur anonyme, à qui l'on doit *Tragedia*, a, par erreur, par distraction, par légèreté — ou plus vraisemblablement par suite de la méprise d'une typographe — fait disparaître le *Choro segundo* de l'*elenco*, tout en conservant des traces dans les notations scéniques du corps du texte. C'est au vu de l'ouvrage imprimé que l'adaptateur commis au soin d'embellir, de *naturaliser* la traduction de *Nise*, et dont les remaniements ont abouti au texte de *Castro*, a servilement transcrit les indications de l'*elenco* et les notations scéniques du texte de *Tragedia* (et c'est ce qui explique les convergences entre les deux versions portugaises qui se notent sur ce point). Mais, cela est bien connu, un adaptateur éprouve toujours le besoin d'*en remettre* (comme l'on dit): de là les deux interventions du choeur signalées, la première dans une scène surajoutée au texte primitif, la seconde au cours de l'entretien du prince et de son confident. Quant à la troisième, dont on ne peut penser qu'il s'agisse d'une inadvertance, tant Miguel Leite et ses acolytes ont mis de soin à refabriquer cette *Castro*, l'adaptateur a du juger plus poétique, plus conforme aux règles de la tragédie, de la mettre dans la bouche du choeur. Pourquoi se serait-il avisé que de tels propos étaient incongrus, venant des compagnes d'Inès? N'avait-il pas déjà, et dans deux passages de son propre cru, qui ne lui venaient par conséquent ni de *Nise* ni de *Tragedia*, commis la même incongruité? Comment ne pas reconnaître que cet adaptateur, qui n'était pas, et ne pouvait être António Ferreira, était dépourvu de tout sens psychologique et théâtral?

Pour confirmer et renforcer cette impression, je choisirai, dans le texte du choeur final de l'Acte II, un exemple caractéristique, qui révèle que le texte portugais traduit — et traduit mal — celui de *Nise Lastimosa*. Cette expérience pourrait être répétée indéfiniment. Le choeur s'adresse en ces termes au Roi D. Afonso IV:

Rey don Alonso, Rey
conócete a ti mismo;
acuerdénsete agora
aquelles yerros feos
de quando perseguiste
a tu proprio padre,
que en ti son castigados
por otro hijo tuyo,
que te desobedece.

(*Nise*, v. 819-827)

lesquels se lisent ainsi dans *Tragedia* (II, v. 282-289) et dans *Castro* (II, v. 278-285):

Rey Dom Afonso, Rey	Teu pay tam cruamente
Lembrate de ti mesmo.	Lhe dão de ti vingança
Aquelles erros feos	Por outro tu teu filho
Com que tu perseguiste	Que te desobedece.

En dépit de l'identité littérale de plusieurs de ces vers, des différences nombreuses et notables entre le texte espagnol et le texte portugais peuvent être relevées:

1. Il y a un vers de moins dans le texte portugais, celui qui aurait du correspondre au vers espagnol *acuerdensete agora.* Cette absence n'est pas un hasard. Ayant invité le Roi à se *souvenir de lui-même* — expression assez impropre, si on la compare à l'expression espagnole homologue, où le Roi est invité à un examen de conscience —, le choeur ne pouvait répéter au vers suivant le verbe *lembrar* déjà employé, et qui cette fois aurait parfaitement convenu, dans une invite faite au roi à *se remémorer* ses propres errements. En face du texte espagnol, plus *legato* (pour recourir à une métaphore musicale), le texte portugais présente une sorte de hiatus dans la pensée, qui, joint à l'impropriété signalée, crée une présomption défavorable au texte portugais.

2. Face au *de quando* de *Nise Lastimosa*, qui date les errements du prince D. Afonso *du temps ou* il tourmentait son père, le *com que* du texte portugais introduit une idée peu satisfaisante: en effet ces *laides erreurs* n'ont pas constitué un *moyen* pour persécuter D. Diniz (idée qui ressort de la préposition *com*), mais elles ont pris naissance *à l'occasion* de cette persécution, et lui étaient concomitantes. Si l'impropriété signe la traduction, c'est ici encore *Tragedia* et *Castro* qui traduisent Bermúdez.

3. Laissant de côté le caractère cacophonique du vers suivant, dont il y a d'autres exemples (*Quem me DE TI TIrar TI rame a viDA* — *Tragedia*, I, v. 65; *Castro*, V, v. 22; et, dans le même passage actuellement examiné *por ouTro Tu Teu filho*), et où l'allitération des trois dentales *lhe Daõ De Ti* sonne mal à l'oreille, c'est le contenu sémantique du vers qui heurte le bon sens. En effet ce ne sont pas les erreurs de D. Afonso envers son père D. Diniz, qui vengent celui-ci de son fils, ainsi qu'il est dit dans *Tragedia* et dans *Castro;* par un juste retour des choses, ce sont les manquements de D. Pedro envers son

père D. Afonso qui vengent D. Diniz de tout ce que son fils lui avait fait endurer. A force d'être elliptique, le texte portugais devient absurde. Aucune ambiguïté ne se note en revanche dans *Nise*, où le Roi s'entend dire par le choeur que ses erreurs envers son père reçoivent en lui le châtiment. Le contresens, ici encore, signe le traducteur — et le mauvais traducteur —.

4. Le vers suivant *por outro tu teu filho* est lui aussi malheureux. Certes il est banal de qualifier un fils de *outro tu* par rapport au père. Le premier est un *alter ego* du second

> Em que o pay deixava seu traslado
>
> (*Lus.*, III, 28)

Cela est vrai de tous les fils, lorsqu'ils ressemblent au père, sauf lorsque, révoltés contre lui, ils cessent d'être *outro tu* (à moins que *outro tu* signifie qu'en se rebellant contre son père, le fils répète l'erreur de celui-ci, devenant en quelque sorte sa réplique). On avouera pourtant que ces sortes de *rebus* non explicités ne sont pas conformes à l'esprit de la tragédie. Le texte espagnol ne porte ici aucune ponctuation, de sorte qu'il est permis d'hésiter entre deux interprétations, et entendre soit *hijo tuyo* comme une apposition à *otro* («par un autre, ton fils»), soit, en soudant *hijo* à *otro*, faire de *tuyo* l'apposition à *otro hijo* («par un autre fils, le tien») — par opposition au premier fils, c'est-à-dire le roi lui-même, au temps que lui-même tourmentait son propre père. Le glissement de sens dans la traduction portugaise me paraît dériver d'un contresens commis au vu du vers non ponctué:

> por otro hijo tuyo

et compris «par un autre de tes fils». Sachant que D. Pedro était l'unique fils de D. Afonso, le traducteur a redressé — ou cru redresser — Bermúdez, coupable à ses yeux d'une erreur historique; et c'est à un vers remanié, évacuant la prétendue erreur de Bermúdez, qu'aboutit la traduction; mais son obscurité même révèle l'hésitation dans l'interprétation, donc la traduction.

Ce bref commentaire d'un extrait de l'un des choeurs de la tragédie, qui fait apparaître le sens dans lequel s'est effectuée la traduction, ne devrait pas dispenser, ne m'a pas dispensé, ni ne me dispensera, d'étendre l'étude comparative à l'ensemble de l'oeuvre.

Mais l'argument tiré des choeurs, dont personne à ma connaissance ne s'était avisé jusqu'ici, m'est apparu constituer de soi une présomption suffisante pour que s'impose déjà la conclusion: António Ferreira n'a écrit ni *Tragedia* ni *Castro* [10].

[10] Dans son ardeur à vouloir laver António Ferreira d'une accusation de plagiat (que je n'avais du reste pas formulée), et à innocenter Miguel Leite de toute supercherie, M. Roig (in *António Ferreira est bien l'Auteur de la Tragédie «Castro»*, *Arquivos*, vol. X, Paris, 1976, p. 692, s'exclame: «Et pour honorer pieusement la mémoire de son père, intègre magistrat *da Casa do Civel*, le plus haut tribunal royal, Miguel Leite Ferreira aurait offert à l'austère souverain un faux, une oeuvre refaite et remaniée, où António Ferreira le père n'aurait rien eu à voir? Un acte aussi insensé et aussi vil n'est pas concevable de la part d'un Portugais envers Philippe II, en 1598». Ne nous laissons pas impressionner par les titres si ronflants soient-ils: pour être le fils d'un intègre magistrat, Miguel Leite était-il, par la vertu de l'hérédité, voué au scrupule et à l'honnêteté? L'épouvante non plus n'est pas contagieuse; et je veux rassurer rétroactivement M. Roig: en bernant Philippe II par l'offre d'une oeuvre apocryphe, Miguel Leite ne risquait pas de finir ses jours sur le gril de Saint-Laurent. Tout au plus l'Office Royal de la Librairie aurait-il infligé au coupable une grosse amende, qui serait venue enrichir le trésor du tyran de l'Escorial.

Et d'ailleurs, où M. Roig a-t-il pris que Miguel Leite avait offert la *Castro* paternelle à l'austère souverain? J'ai parcouru de bout en bout l'adresse au monarque, qui ouvre *Poemas Lusitanos:* je n'y ai pas trouvé une seule allusion à la *Castro*. Le fils évoque bien le registre épique du père (*Capitães e Emperadores*), le registre galant et lyrique (*Damas*), mais point du tout sa tentative théâtrale. A prendre l'adresse à la lettre, le volume offert au roi ne contenait pas la *Castro*. Cette hypothèse est renforcée par la teneur du Privilège Royal, qui mentionne le «livro de poesia intitulado *Poemas Lusitanos*, de que na dita petição faz menção», mais sans se référer le moins du monde à la *Castro*, à laquelle du reste la dénomination *livro de poesia* s'appliquerait improprement. Enfin M. Roig aurait du être mis en alerte par l'existence d'un autre privilège, combien plus explicite, celui-là: je veux parler de celui, signé au Pardo, le 7 août 1575, au nom du Roi D'Espagne (Philippe II en l'occurrence) par Martin de Gaztelu, et qui protège Antonio de Silva (autrement dit Jerónimo Bermúdez), auteur des deux tragédies *Nise Lastimosa* et *Nise Laureada* contre les plagiaires et contrefacteurs. L'énumération des peines que ceux-ci encourraient devrait achever de rassurer M. Roig sur celles auxquelles se serait exposé Miguel Leite en offrant à ce même et austère souverain, comme oeuvre originale de son père, une traduction adaptée de l'oeuvre espagnole. Ce privilège montre aussi que Bermúdez n'avait pas reculé (si du moins il a été le traducteur, le plagiaire et le faussaire) devant les effrayantes représailles du monarque.

Particularidades da caracterização linguística do P. António Vieira pelo P. Francisco José de Isla

HANS FLASCHE

Durante muitos anos tenho dedicado a minha atenção às obras do famoso pregador António Vieira. Nem o conteúdo nem a forma dos seus escritos têm sido completamente esgotados. Não obstante desisto hoje da interpretação dum texto de Vieira. Tenciono estudar a apreciação dos seus sermões por um pregador do século XVIII. Trata-se neste caso da *Historia del famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes (História do famoso pregador Frei Gerundio de Campazas)* redigida por Francisco José de Isla. (Se bem que todas as pessoas aqui presentes compreendam o espanhol, vou traduzir todas as frases espanholas para o português).

Como se sabe, a obra espanhola em questão julga criticamente a arte de pregar em geral e em primeiro lugar a arte de pregar dos séculos XVI, XVII e XVIII. Os conhecedores da literatura espanhola do século XVIII lembram-se com certeza do facto que os textos vieirianos são incluídos na crítica do pregador espanhol. Mas nas páginas relativas a Vieira as afirmações à primeira vista negativas devem ser interpretadas em cada caso de maneira que o leitor não deixe de tomar em conta os juízos positivos. Quero esforçar-me para conseguir uma imagem absolutamente objectiva da apreciação de Vieira, quer dizer uma representação orientada pelo texto do escritor espanhol. Por isso é necessário valorizar o texto de Isla observando todos os matizes. Até hoje em dia esta valorização não foi realizada.

Uma das tarefas mais difíceis da interpretação do autor espanhol e com isso da sua avaliação de Vieira consiste na distinção exacta dos

termos que se referem ao género literário do sermão. Seria necessário dedicar um capítulo especial à classificação da terminologia do sermão numa exposição muito pormenorizada que não posso apresentar nesta ocasião. É unicamente possível ocupar-me das diferenças no domínio das designações de sermões contanto que as distinções se encontram nas declarações de Isla com respeito a Vieira. Mas desejo mencionar agora pelo menos que, a partir do século quarto, o cristianismo conhece a oposição entre o sermão sem adorno que os teólogos chamam «homilia» e o sermão enfeitado que os teólogos chamam «λόγος». No juízo de Isla com respeito a Vieira o sermão adornado desempenha um papel importante.

Para poder compreender a apreciação exteriorizada pelo pregador espanhol com respeito a outros pregadores, e particularmente a Vieira, precisamos duma caracterização — por mais curta que seja, de Francisco José de Isla. Elogiando sempre a clareza da expressão, julga-se autorizado para criticar cada falta de clareza verificada — com ou sem motivo — nos escritos de outros autores. Isla serve-se raras vezes de modos de exprimir-se metafóricos e por isso não é estranho que esteja disposto a criticar o sermão barroco. Realiza esta crítica muitas vezes muito ironicamente. É por conseguinte legítimo perguntar se uma valorização irónica pode ser considerada como justificada numa crítica dum sermão. É verdade que, mesmo na Bíblia, registamos algumas (duas) passagens irónicas. E não podemos esquecer-nos que o próprio Vieira (veja-se o meu estudo «Formas de expressão irónica nos sermões do P. António Vieira», 1984) deve ser qualificado como mestre da ironia. Creio que é possível comprovar, em dois domínios, um parentesco entre Isla e Vieira. Por uma parte os dois pregadores deixam ver, em textos adequados, uma tendência humorística, tendência que, na obra de Isla, os investigadores compararam com o humorismo cervantino. Por outra parte, Isla e Vieira fazem esforços para falar ao coração do ouvinte. Obedecem a uma prescrição de Horácio na Arte Poética: «Não basta que os poemas sejam belos; força é que sejam emocionantes e que transportem, para onde quiserem, o espírito do ouvinte».

Já demos a entender que é preciso considerar cautelosa e prudentemente a crítica de Isla com respeito a Vieira. Não temos licença de esquecer-nos da valorização positiva do grande autor português pelo seu colega espanhol. Logo no começo de sua empresa Isla refere-se ao célebre Sermão da Sexagésima, pregado por Vieira em 1655 no Brasil. O pregador português apresenta-se como crítico de

todos os pastores que, segundo a sua opinião, não cumprem satisfatoriamente o seu dever. O sermão vieiriano em questão foi pregado — e o crítico Isla cita as palavras respectivas — «para que os pregadores saibam como hão-de pregar».

Encontramos a parte principal da obra de Isla relativa a Vieira no décimo capítulo do segundo livro da primeira parte.

As páginas interessantes contêm um diálogo entre Prudêncio, doutor na arte de pregar, e Gerundio, estudante que deseja adquirir conhecimentos da arte de pregar.

A conversação começa com uma pergunta do discípulo Gerundio. Deseja saber se o carácter artístico do sermão pode substituir a erudição. O mestre responde — e neste caso já se vê a maneira de proceder do P. Isla — que nos sermões a arte é capaz, pelo menos até certo ponto, de indemnizar a falta de erudição. Conforme a estas palavras o leitor do texto poderia supor que o pregador espanhol quisesse colocar a arte no primeiro plano. Mas imediatamente depois da opinião mencionada de Isla lê-se a asserção seguinte: o pregador deve estudar muito cuidadosamente uma série de originais excelentes. Podemos portanto deduzir desta afirmação que considera estes textos originais como base e fundamento da arte de cada orador sagrado. Depois da explicação que acabamos de mencionar, Isla inclui uma declaração que resume o génio de Vieira. Reza assim (em língua portuguesa): «A novidade dos assuntos, a originalidade dos pensamentos, a oportunidade dos lugares, a viveza da expressão, a rapidez da eloquência que reinam na maioria dos sermões do P. António Vieira lhe mereceram talvez o epíteto, que lhe dão muitos, de monstro dos engenhos e príncipe dos nossos oradores». A afirmação agora mesmo citada (que, sem dúvida alguma, deve chamar a atenção para as aptidões sempre enaltecidas de Vieira), contém, com respeito a escolha das palavras, umas poucas restrições. Com certeza estas restrições não reduzem a grande estima de Isla relativa a Vieira mas elas fazem ver uma capacidade extraordinária de graduação. O mestre espanhol fala da maioria dos sermões vieirianos, não fala de todos os sermões. Isla não asserverа que as qualidades grandiosas citadas proporcionaram os dois encómios citados ao colega português com certeza absoluta. Além disso o autor espanhol refere-se a muitos indivíduos que realizam uma apreciação do pregador português. Finalmente é imaginável que o título «monstro dos engenhos» contenha uma crítica muito suave, se bem que esta crítica me pareça improvável porque a designação em questão é aplicada também aos mais importantes autores espanhóis.

Gerundio, que deseja aprender a arte de pregar, entretece agora uma crítica indirecta contanto que menciona os defeitos pretensos citados por Verney na sexta carta sobre a retórica. O autor da carta nega, segundo a exposição de Gerundio, a existência de «artifício retórico» referindo-se naturalmente por meio do termo «retórica» a um domínio dos actos de pregar discutido desde muitos séculos. Além disso Gerundio afirma, reportando-se novamente a Verney, que a eloquência de Vieira carece de força de convicção. Esta sentença (corrigida mais tarde por uma diferenciação da parte de Prudêncio) tem certa importância porque na enumeração, já incluída na nossa conferência, a eloquência (a rapidez da eloquência) é realmente exaltada. A sentença de Gerundio tem importância também porque o termo «persuadir», empregado por Verney, significa a influência sobre o coração do ouvinte e a força da convicção. Acrescentando que o autor da carta supracitada fala da influência do estilo da época sobre Vieira, Gerundio admite sem dúvida alguma uma desculpa. Formulando assim, quero acentuar uma das qualidades centrais de Isla, isto é a faculdade de comparar virtudes positivas e virtudes negativas. Este modo de proceder aparece outra vez imediatamente depois nas linhas que por um lado criticam a eloquência vieiriana por causa da subtileza, por outro lado chamam o pregador português «águia do Evangelho». O leitor de hoje que analisa escrupulosamente os sermões de Vieira descobre na subtileza uma força de penetração extraordinária considerando a comparação com uma águia como referência ao evangelista João.

Depois das observações do jovem, quer dizer, de Gerundio, Prudêncio usa novamente da palavra e o leitor é curioso por saber como reage. Em primeiro lugar, diz que Vieira é um «homem insigne». Se bem que o adjectivo aqui usado signifique «notável», «eminente», é possível que a pessoa que quer instruir, deseje deixar entrar, com toda a admiração incontestável, um matiz irónico. A maneira de trabalhar de Prudêncio pode-se deduzir muito nitidamente duma afirmação que segue depois da caracterização como «homem insigne»: «Especialmente em alguns dos seus sermões panegíricos, Vieira deixou-se levar com algum excesso (e talvez com muito) por aquela espécie de entusiasmo que arrebatava a sua fogosa imaginação e que rompia nas primeiras ideias que lhe ocorriam nela as quais eram geralmente subtilíssimas, agudíssimas, mas menos sólidas». Prudêncio acrescenta que muitos sermões vieirianos (particularmente muitos sermões panegíricos, podemos citar aqui os que se referem a Santa Teresa) têm o defeito

agora mesmo citado. Logo a seguir, porém, Prudêncio recomenda a obra total do mestre português, recusando as repreensões de Gerundio enumerados de acordo com Verney. Estas repreensões se referem, como sabemos, em primeiro lugar à ausência de arte retórica. Prudêncio não tem medo de caracterizar cada sermão de Vieira como perfeito, vivaz e natural com respeito ao artifício retórico. Ao mesmo tempo Prudêncio considera a retórica de Vieira como defeituosa com respeito à franqueza. Vemos portanto novamente uma crítica mansa entrelaçada com um juízo perfeitamente positivo. Tomando em consideração a caracterização crítica mencionada em último lugar é absolutamente necessário lembrar-se da dificuldade de valorizar irrepreensivelmente a relação entre retórica e proclamação cristã. Conforme a convicção universal encontra-se uma união harmónica dos dois domínios nas obras de Agostinho e Crisóstomo, citado, como vamos ver, por Isla. Depois de ter qualificado o artifício retórico de Vieira de «dissimulado» (desejando assim apresentar uma crítica real e verdadeira ou aparente) continua a sua exposição — sem dúvida alguma com referência a ideia da dissimulação — afirmando que a arte retórica precisa de três condições prévias, a saber, de um entendimento repleto do assunto em questão, de uma imaginação fecunda e de uma eloquência natural. No entender do P. Isla, Vieira dispõe de todas estas virtudes numa proporção tão grande que até Cícero teria admirado as suas composições retóricas. Analisando esta passagem do texto do escritor espanhol podemos dizer que o termo «eloquência («facúndia») natural» designa a qualidade atribuída (como mencionado atrás) na antiguidade cristã a Agostinho e Jerónimo, quer dizer, à maneira de falar confidencialmente. A segunda qualidade elogiada por Prudêncio, a saber, a imaginação fecunda, dá-nos pretexto a indicar um dos autores do século XVIII, que louva os sermões de Vieira. Pensamos no P. Feijoo y Montenegro. No seu livro «La Elocuencia es naturaleza y no Arte» escrito em 1745, acentua a importância da imaginação.

A referência a Cícero dá-lhe, a Prudêncio, motivo a notar que Vieira se serve de tropos e figuras com uma naturalidade primorosa. Além disso Vieira emprega, segundo Prudêncio (quer dizer Isla), formas retóricas ainda não observadas até ao século XVII e talvez muito mais enérgicas do que nas épocas anteriores. É possível que neste caso também o elogio queira insinuar uma atitude crítica. Prudêncio diz que o leitor dos sermões vieirianos sem conhecimento das expressões poucas vezes ou nunca observadas tem que lê-los com guia.

Depois de ocupar-se da retórica, Prudêncio dedica a sua atenção à única eloquência valiosa, quer dizer à eloquência que persuade. (Registando o uso do verbo «persuadir» o leitor conhecedor das literaturas românticas pensa imediatamente na significação de «persuader» na obra de Pascal.) A eloquência persuasiva de Vieira mostra-se particularmente nos seus sermões morais e em muitos sermões panegíricos. Prudêncio não indica exemplos. Já agora queremos mencionar que na última parte dedicada por Isla ao pregador português os sermões panegíricos são caracterizados como textos que, por causa da subtileza, não podem servir de modelos. Com respeito aos sermões morais, seria aconselhável pensarmos no sermão «do mandato», pregado na quinta-feira santa do ano de 1670, em Roma, e intitulado «Sabendo Jesus que a sua hora chegou». O sermão acaba pelas palavras: «Seja esta hora o fim de todo o amor que não é vosso e seja princípio de vos amarmos sem fim como vós sem fim nos amastes». Quanto aos sermões panegíricos é proveitoso pensarmos no Sermão de Santo Ignácio pregado em Lisboa no ano de 1669. A seguir à menção dos sermões morais e panegíricos o pregador espanhol elogia os sermões do advento e os sermões da quaresma. Lemos que nestes textos o pregador analisa os novíssimos explicando as verdades mais profundas da religião. Por causa da rapidez a arte de Vieira compara-se com um rio. Lembremo-nos do facto que, no início do capítulo e na enumeração das qualidades positivas de Vieira, o autor espanhol fala da «rapidez da eloquência». Portanto, esta rapidez deve ser considerada como uma qualidade muito boa. Não é possível pressentir esta apreciação no começo da descrição da síntese relativa a Vieira — é assim que Prudêncio continua — gosta de arrastar e arrebatar as ideias dos ouvintes. Não há entendimento que possa resistir à solidez convincente das suas razões e não há coração que não se entregue ao seu impulso.

Depois destas verificações relativas ao entendimento e ao coração (trata-se duma justaposição já mencionada) Prudêncio começa a falar dum tema que, pelo menos com respeito a Vieira, se impõe quase sempre: é a missão. Diz o mestre Prudêncio que um corpo de missão («un cuerpo de misión») dos sermões do P. Vieira é sempre capaz de conquistar as almas de ouvintes cultos. Não é lícito, decerto, ocultar que — a despeito deste trecho cheio de elogio relativo aos sermões de Vieira que comovem os corações — o instruidor fala também duma «sagrada bateria». Não queremos e não podemos tomar uma decisão com respeito a um matiz possivelmente irónico desta expressão. Em

todo o caso a parte que insiste na influência da vida modelar e dos sermões de Vieira termina com a asseveração que na Espanha e na Itália o êxito dos sermões morais não foi menos considerável do que o êxito dos sermões panegíricos. É preciso registar que nesta parte do capítulo de Isla os sermões morais e os panegíricos são identicamente avaliados. Nas afirmações que tratam da influência do sermão sobre o coração, cada leitor instruído pensa na obra de S. Agostinho «De doctrina christiana» (IV, 12) que contém ideais semelhantes.

Com muita razão Prudêncio impugna a repreensão formulada pelo racionalismo do século XVIII referente ao desprezo de Vieira em Roma em contraposição à estima em Portugal. Esta impugnação não pode ser mantida tomando em consideração que toda a Europa, o Papa Alexandre VII, muitos cardeais e a rainha Cristina da Suécia pretenderam ouvir a voz de Vieira. A comparação realizada por Prudêncio entre dois pregadores do século XVII é particularmente interessante. O italiano Gian Paolo Oliva (general dos jesuítas) e António Vieira preconizaram o Santo Estanislao Kostka (1550-1568). Tanto os estrangeiros como os italianos deram a sua preferência a Vieira. Trata-se neste caso do famoso «Sermão do Beato Estanislao Kostka» pronunciado por Vieira em língua italiana em Roma no ano de 1674. Imediatamente depois o general dos jesuítas, residente em Roma, escreveu uma carta a Vieira (que já voltou a Lisboa) designando Vieira literalmente «intérprete verdadeiro da Escritura Sagrada, órgão ou arcabuz do Espírito Santo, mestre dos pregadores e pai da eloquência».

Se bem que o Papa Alexandre VII quisesse reter Vieira como orador («oráculo») da sua capela papal e Cristina da Suécia desejasse incluí-lo como ornamento do seu consórcio de eruditos, renunciaram às suas intenções porque Vieira, devido a um voto, resolveu dedicar-se ao serviço apostólico relativo aos negros brasileiros. Também o Rei de Portugal, Pedro II, que teve a intenção de conservar Vieira como pregador e confessor, desistiu do seu desejo. Pode-se dizer, portanto, que Vieira imitou o comportamento realizado cento e trinta anos antes por Francisco Xavier com referência ao Rei de Portugal D. João III (1521-1557). Vieira chegou a explicar ao seu Rei que poderia servir-lo mais eficazmente no Brasil.

Num trecho anterior do capítulo em questão Prudêncio menciona uma repreensão manifestada por Verney. Verney não aprecia a arte retórica nem a eloquência convincente de Vieira. É agora que o professor explica a razão da censura proferida pelo racionalista.

Segundo a opinião de Verney, Vieira não eliminou os dois defeitos mencionados, de propósito para ser agradável ao seu público. Continuando a sua crítica relativa a Verney, Prudêncio formula uma pergunta. Como seria possível que um pregador renunciante a todas as honras para servir os negros do Brasil, aceite como princípio do sermão o prazer do público? Deve tratar-se neste caso dum modo especial de agrado, denominado no texto espanhol «racional agrado». É este agrado — diz Prudêncio — que cada pregador tem que observar para que os ouvintes ouçam com gosto e para que o caminho em direcção do proveito religioso seja preparado. Trata-se, na reflexão de Prudêncio — se quisermos pensar na teologia moderna — da função «energética» ou incarnativa do sermão. O resultado deste sermão não consiste em palavras, mas em obras. Prudêncio, quer dizer Isla, refere-se a S. Crisóstomo que exigiu a espécie de agrado definido atrás e que tem o seu fundamento na razão.

Depois destas explicações muito extensas, que acentuam a grandeza de Vieira, Isla insere outra vez uma exteriorização moderada do entusiasmo pelo autor português. Não quase todos — diz Prudêncio textualmente — mas muitos dos sermões panegíricos. e um ou outro dos sermões morais de Vieira, são repletos de pensamentos mais brilhantes que sólidos, mais engenhosos que verídicos. Afirma Prudêncio também que o grande prosista português trata as citações tiradas da Bíblia e de estudos científicos de preferência com perspicácia e não tanto com solidez. É por isso que gosta mais de deslumbrar que de persuadir. Prudêncio salienta portanto três antíteses: brilhante--sólido — engenhoso-verdadeiro (verídico) — e com respeito à Bíblia agudo-sólido. Ainda que a crítica realizada por estas antíteses seja manifestada com toda a clareza, é todavia necessário dizer que também as qualidades indicadas no primeiro lugar dos três pares de palavras dão muito esplendor aos sermões. Mas, antes de mais nada, é preciso interpretar Vieira como filho da sua época e desculpá-lo porque ninguém é capaz de dispensar-se das tendências do século em que vive. Já no ano do nascimento de Vieira existiu o género dos conceitos predicáveis, que prejudicou, no entender de Isla, a eloquência verdadeira e a explicação autêntica e literal da Sagrada Escritura. Neste trecho da obra do escritor espanhol — como em muitos outros — encontramos ao mesmo tempo uma crítica e uma desculpa. Conhecedor de todos os sermões de Vieira assevero que o grande autor português ligou importância à análise minuciosa da Bíblia e que, por conseguinte, a segunda parte da asserção formulada atrás é errada.

Conforme ao mesmo esquema — união de adesão e de recusa — o mestre da arte de pregar prossegue na secção na qual fala da alegoria. Vieira serve-se dela numa medida considerável porque nasceu numa época na qual a expressão alegórica foi predominante. Prudêncio (a saber Isla) esforça-se por conseguinte constantemente para pôr em evidência o pregador português como filho do seu tempo. Para evitar a justaposição esquemática, tantas vezes repetida, de personalidade e tendência da época, diz Prudêncio por fim que os sermões panegíricos contêm muitas subtilezas e que por isso não podem servir de exemplo. Em compensação, Gerundio tem licença de ocupar-se dos sermões morais para o benefício dos seus ensaios. Desejando motivar o juízo positivo relativo aos sermões morais, Prudêncio aponta a prática realizada nas homilias de S. João Crisóstomo. É verdade que, no entender de Isla, também os sermões do afamado autor grego carecem várias vezes dum fundamento sólido. Mas nem por isso a sentença definitiva, reza: «Não existe na Igreja de Deus um modelo de eloquência mais perfeito».

Abstraindo do capítulo que acabamos de analisar de maneira muito minuciosa, Francisco José de Isla ocupa-se de Vieira em vários outros capítulos da sua obra de tão grande envergadura. Queremos mencionar só um destes capítulos porque, como muitos outros, não deixa reconhecer com toda a claridade necessária a orientação da opinião do crítico. O segundo capítulo do terceiro livro sobre a arte de pregar contém uma conversa entre Frei Blas [Braz] e Frei Gerundio. Blas [Braz] diz a Gerundio: «Apenas de Vieira li uns sermões porque gosto muito das suas agudezas». Seria unicamente possível interpretar a observação agora mesmo citada como positiva se a pessoa que fala não fosse caracterizada como um praticante no campo da arte de pregar.

Se agora lançamos um olhar retrospectivo aos reparos de Isla com respeito a Vieira, podemos comprovar que achou nos escritos do autor português um quadro realmente satisfatório do feitio de textos literários na época de então habitual. Pregador como Vieira, Isla teve a possibilidade de entrar nas tendências existentes no seu entender nos sermões do colega português. O filólogo analisador das exposições do autor espanhol nota imediatamente que nas páginas que nos interessam se serve raramente de termos técnicos demorando-se muitas vezes no domínio de observações gerais. Os termos que emprega, diferenciando o conteúdo (por exemplo «agrado» e «agrado racional»), se encontram só de vez em quando. É imprescindível também acentuar que para o

leitor de hoje é muito difícil reconhecer claramente a significação intencional de vários substantivos, adjectivos e verbos provavelmente incluídos num sentido crítico. Não é facilmente compreensível que Isla (cuja obra é bastante extensa) cite, no capítulo por nós interpretado e sem dúvida importante, só dois sermões vieirianos com o título deles, contentando-se de resto com uma classificação com respeito a dois ou três grupos.

Não há dúvida de que Isla tenciona adaptar o capítulo que interpretamos nesta conferência a uma obra dedicada ao exame da língua barroca dos pregadores. Mas uma atitude vacilante entre adesão e recusa é absolutamente evidente. Além disso é preciso dizer que, por um lado, as repreensões de Verney são rejeitadas e que, por outro lado, são aceites. Isla dá muito relevo à indicação de Verney referente à importância das tendências duma época às quais o pregador não pode eximir-se. Apesar da inserção já acentuada e nitidamente reconhecível do nosso capítulo na orientação de obra tão volumosa, a exposição do autor espanhol nem tem uma atitude realmente uniforme. No começo do capítulo analisado Isla atribui aos sermões morais de Vieira — quer dizer à totalidade deste género — uma força extraordinária. Mais tarde afirma que alguns dos sermões morais carecem de solidez e de veracidade.

A investigação moderna relativa a Vieira chegou ao resultado de que o grande pregador não pôde esquivar-se do estilo da arte de pregar generalizado desde vários decénios. A sua obra — a obra do «mesmíssimo Vieira na sua mesma mesmedade» (na terminologia de Isla) deve ser qualificada como uma das mais maravilhosas do género oratório da literatura mundial.

Mas este estilo foi muitíssimo útil para causar uma impressão, hoje quase inimaginável, dos seus sermões nos auditórios, de carácter absolutamente diferente.

A propósito da «Arte de Furtar» e da sua primeira tradução

MARIA LUISA CUSATI

A *Arte de Furtar* representou sempre, na literatura portuguesa, um problema, ou melhor, suscitou uma série de problemas.

Estudar esta obra significou, para mim, enfrentar as suas várias facetas. As minhas pesquisas ainda não acabaram, e, neste momento, eu só pretendo referir-me ao ponto em que se encontram e às conclusões a que cheguei [1]. A «Arte de Furtar» saiu a público em 1744. Quero dizer que só encontramos notícias da obra a partir de tal ano. Na realidade, o frontispício trazia como data de edição o ano de 1652 e indicava, como autor, o P. António Vieira.

De imediato surgiu a questão da autoria: a atribuição ao Padre António Vieira não encontrou o consentimento geral, iniciando-se assim uma «querelle» que irá continuar nos séculos. Tal autoria, de facto, foi uma sagaz invenção do livreiro-editor, um genovês de nome Lerzo, que quis deste modo garantir a venda. Ele comprara um manuscrito anónimo que entregou ao seu conselheiro literário, o P. João Baptista de Castro. Este achou muito interessante a obra, a ponto de dela tirar alguns trechos que inseriu no seu próprio livro «Hora de recreyo», publicado em 1742. Decidiu iniciar, também, a elaboração da cópia manuscrita, caligraficamente impecável, que hoje se encontra na Biblioteca de Évora. A este ponto, o editor quis o original para o mandar imprimir e houve, de certeza, um problema entre os dois, como parece deixar entrever a «Advertência» que o

---

[1] Acerca desta obra já publiquei: *Introduzione Bibliografica all'«Arte de Furtar»*, em «Annali dell'Istituto Universitario Orientale — Sezione Romanza», XXV, 1, 1983 pp. 215-251; e *O Apógrafo Eborense da «Arte de Furtar»* sempre em «AION-SR», XXV, 2, 1983 pp. 605-634.

próprio J. B. de Castro redige no início do apógrafo. Ele declara: «...O original deste tratado manuscrito comprou João Bautista Lerzo. mercador de Livros Genovez, que morava de fronte do Loreto, no espolio de hum Dezembargador. Como eu era seu amigo mo participou, e eu o tive quasi hum anno em meu poder; tanto assim que compondo naquelle tempo a minha *Hora de recreyo*, me aproveitei de algũas historias do tal tratado...» depois enfrenta também a questão da autoria afirmando ser Thomé Pinheiro da Veiga o verdadeiro autor da obra e assinando: «...In testim. veritatis».

O frontispício do apógrafo traz o seguinte título: «Theatro de verdades / espelho de enganos / Mostrador de horas mingoadas / gasua geral / Dos Reynos de Portugal / e / arte de furtar / Offerecida a ELREY Nosso Senhor / D. IOÃO O IV / Para que emmende / Composta em Lisboa no Anno de MDCLII / Por hum Portuguez / Anonimo / Muy zeloso da Patria / Impresso em... Anno de.../».

Ora esta página de rosto sugeriu a Lerzo a indicação da data de 1652 como sendo a da edição da obra e a individuação do «zeloso da pátria» na pessoa do Padre António Vieira; inventou, também, uma «Officina Elvizeriana» de Amsterdão tendo conhecimento das edições de Luiz Elzevir de Amsterdão o qual, aliás, nunca assinou assim as obras por si editadas.

A primeira edição impressa que conhecemos traz, portanto, a data de 1652 e tem 512 páginas que se reduzem, no concreto, a 508, já que no livro há um salto de quatro páginas na numeração, isto é, passa-se da página 192 directamente para a página 197. Com a data de 1744 e a indicação da «Officina de Martinho Shagen» de Amsterdão aparecem as outras edições.

Até agora só se conheciam duas edições de 1744, diferenciadas entre si pelo número de páginas, tendo uma 508 e outra 409. O que eu constatei, confrontando vários exemplares da edição com 409 páginas, foi que existem muitas diferenças na impressão, diferenças essas que me permitiram afirmar tratar-se de duas edições [2]. Estamos, assim, perante quatro diferentes edições que se seguiram muito rapidamente.

O constatar das diferenças entre as várias edições levou-me a proceder ao confronto com o texto do apógrafo. Infelizmente este pára no capítulo XIV, mas também relativamente a esta parte as diferenças que encontrei parecem-me consideráveis e dignas de realce. Entre estas saliente-se o caso da palavra *piote*, hápax anotado nos

[2] Cf. *Introduzione* citada, p. 222-226.

dicionários com o único exemplo tirado da «Arte de Furtar» e que na realidade nunca existiu. Trata-se de um erro de impressão pois que encontramos, no apógrafo, a forma exacta *piose* com sentido próprio e que o Autor quis utilizar metaforicamente.

No manuscrito lemos: «...poense em cobro deixando seus Pays nos *pioses*, que para remirem sua vexação, e a de seus filhos, lançon logo mil linhas...». O dicionário de Morais Silva [3] indica para *piote: Termo de significação incerta (embaraço, atrapalhação, constrangimento?)*. No entanto, no Bluteau [4], encontramos: *Pioz (Termo de alta volateria) São as correas, que os açores, gaviaens, & outras aves de rapina, trazem postas nos sancos. Alguns dizem Piozes...*

Muitas outras vezes esta cópia manuscrita oferece uma versão mais clara e exacta. Notámos, por exemplo, que existe uma diferenciação no uso da forma *República* e *res pública* que desaparece totalmente no texto impresso, coisa que ainda acontece para «também» e «tão bem».

Outro aspecto que nos interessou foi a frequência das edições e os dados que se nos depararam foram realmente novos. A «Arte de Furtar» publicada em 1937 e prefaciada por Jaime Brasil foi definida «décima edição», mas, na realidade, tratava-se da décima sexta [5]. Até hoje, tanto quanto nos resulta, foram publicadas vinte e duas edições, muitas das quais em Portugal, algumas no Brasil e também na Inglaterra onde se organizaram três edições com fins satíricos, tendo em conta o público brasileiro.

Entretanto o problema da autoria continuava a despertar o interesse de novos pesquisadores que muito escreveram, cada um convencido de ter atingido a verdade. As autorias sustentavam-se sempre sem base em alguma documentação [6].

Só neste século houve uma autoria apoiada num documento. Trata-se da autoria do P. Manuel da Costa, baseada numa carta escrita

---

[3] António de Morais Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Editorial Confluência, 1955 — vol. VIII, p. 310.

[4] D. Raphael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, Coimbra, No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712, Lisboa, Na officina de Pascoal da Sylva, 1716-1721, vol. VI, p. 522.

[5] Aos dados apresentados na *Introduzione* cit. devemos juntar a notícia duma edição de Londres, Na officina de T. C. Hansard, 1931, pp. XXIV-42, The British Library comunicou-me possuir exemplar de tal edição afirmando: «Our edition of Padre Antonio Vieira *Arte de furtar* (London, 1831) at shelfmark 1080.1.24 collates [a] ^{4}b^{4} c^{4} b-Z^{8} AA-DD^{8} EE^{6}; pp. XXIV.428».

[6] Nestes dois séculos, além da autoria do P. António Vieira, foram sustentadas as autorias de: Thomé Pinheiro da Veiga, João Pinto Ribeiro, Duarte Ribeiro (ou Duarte Ribeiro de Macedo), António de Sousa Macedo, António da Silva e Sousa, Francisco Manuel de Melo, P. Manuel da Costa.

por um confrade entre 1660 e 1661 [7], na qual, entre várias notícias, refere que: «Compôs o P. Manuel da Costa hũa Arte de Furtar, que deu a El-Rey: e foi cousa celebre neste Reino discorrendo por todos os ofícios e tribunais: sem a nada disto se dar satisfação: mandou o Padre Geral por muitas chartas fôsse tirado desta côrte o p. Manuel da Costa: o P. B.º de Sequeira (Provincial) o tirou, e por lhe despachar um Parente com el Rey o fez R.or do Algarve...».

Seria preciso levar a cabo, e temos isso nos nossos programas, uma investigação atenta das edições que nos permitisse fixar, sem possibilidade de dúvida, a data exacta delas. Se os textos impressos são de 1744, esta afirmação, de 1660, não parece muito esclarecedora. Só se a primeira edição se revelasse efectivamente de 1652 e não de 1743-44 como parece, poder-se-ia tomar em consideração a validade da afirmação do Jesuíta com apoio, se possível, em outro documento coevo. De facto parece-me pouco este documento para concluir uma tão grande diatribe.

As minhas pesquisas levaram-me, até hoje, a esclarecer outro ponto muito obscuro. Inocêncio da Silva, no seu «Dicionário Bibliográfico», (tomo oitavo, 1867) afirmava: «A *Arte de Furtar* acha-se traduzida e publicada em francez por Monglave, como consta do *Manuel* de Brunet: porém não vi ainda exemplar algum dessa versão». Esta afirmação não era exacta porque não era o *Manuel du libraire et amateur de livres* de Brunet que se devia citar mas o *Nouveau manuel de bibliographie universelle* por Ferdinand Denis, Pedro Pinçon e Martonne onde se afirma ter sido traduzida «Arte de Furtar» em francês mas não se fala em publicação. Isto levou Jaime Brasil, no seu estudo que acompanha a edição de 1937, a afirmar: «Não houve, portanto, edição francesa da obra...».

Efectivamente, nas maiores bibliotecas não existe cópia de tal tradução mas, finalmente, consegui encontrar um exemplar que me foi possível examinar. Publicou-se em Paris por *Rouvier et Martinon Libraires*, em 1848 [8]. O tradutor foi Eugénio Geray Monglave [9].

---

[7] Encontra-se tal carta no Arquivo da Companhia de Jesus em Roma incluída em *História et Acta — séc. XVII* (*Lus.* 55), ff. 240-243.

[8] Na página de rosto lemos: *Art de Voler*, critique des roueries politiques, administratives et sociales, par le Père Antonio Vieira, Portugais jaloux de sa patrie. Traduit pour la première fois et dédié au peuple français par Eugène Garay-Monglave, Paris, Just Rouvier libraire, Martinon libraire, 1848.

[9] Na *Nouvelle Biographie Générale*, Paris, Firmin Didot Frères, fils et Cie, Éditeurs, 1861 — tome trente-cinquième, p. 992, lemos: «Monglave (François Eugène Garay de), littérateur français, né le 5 mars 1796, à Bayonne. Après les événements de 1814, il se rendit au

Personagem interessante, este oficial viveu quer no Brasil quer em Portugal e traduziu em francês obras brasileiras e portuguesas. Contudo, não se encontra notícia da tradução da «Arte de Furtar», apesar de ter sido publicada com a indicação do seu nome. Ao contrário, foram publicadas anónimas as traduções de *Caramuru* e de *Palmerim d'Inglaterra* [10].

De certeza a situação política francesa não era das mais favoráveis a este tipo de publicações. No prefácio lemos: «Les dernières feuilles de cette traduction étaient sous presse quand notre glorieuse révolution a éclaté», o tradutor tinha portanto programado a publicação numa situação político-económica muito diferente daquela em que saiu a público, numa altura de prosperidade propícia a roubos [11]. Mas, não obstante, «Ce livre avait tout le mérite de l'à-propos sous l'ancien gouvernement». O autor justifica-se afirmando: «C'est peut-être encore un livre de circonstance aujourd'hui.

En effet, si la République a balayé les hauts et puissants barons de nos bandes dilapidatrices, leurs acolytes, leurs créatures, leurs séides sont encore debout dans bien des administrations; et, la première frayeur passée, ils ne semblent pas se disposer le moins du monde à battre en retraite»; e acrescenta ainda: «Il y a mieux: quelques-uns obtiennent sous la République un avancement que la royauté déchue n'eût pas osé leur donner; nous en connaissons, même qui, destitués par la victoire populaire, sont rentrés triomphalement dans leurs positions sous l'égide des hommes du lendemain et qui depuis lors crient jour et nuit à tue-tête: vive la République!».

Ele bem imagina que muito provavelmente terá que enfrentar as possíveis consequências desta sua iniciativa e afirma: «Publions donc

---

Brésil, et prit du service dans l'armée de dom Pedro; em 1819 il passa en Portugal, se mêla au mouvement constitutionnel, et rentra peu de temps après en France avec le grade d'officier supérieur. Ses opinions le rattachèrent de la manière la plus active aux entreprises du parti libéral; il écrivit des brochures ou des écrits de circonstance qui attirèrent plus d'une fois sur lui les sévérités du parquet, et collabora sous divers pseudonymes à la plupart des organes de la petite presse...». Escreveu muito, quer de história, quer de literatura, quer de política. Interessou-se por história a ponto de fundar o *Institut Historique* de Paris. Como tradutor as notícias mais completas reduzem a sua obra a quatro traduções.

[10] Em Quérard, Joseph-Marie, *La France Littéraire ou Dictionnaire Bibliographique*, Paris, F. Didot père et fils, 1827-1839 (tome VI-1834), reimpresso em 1962, lemos: «Comme traducteur, M. de Monglave a publié les quatre traductions suivantes du portugais: 1) *Marilie*, chants élégiaques de Gonzaga (1825); 2) La correspondance de don Pedro, premier empereur constitutionnel du Brésil (1827); 3) *Caramuru*, ou le Découverte de Bahia, roman-poëme heroique brésilien, par José de Santa Rita Durão (1829-3 vol.); 4) *Palmerin d'Angleterre*, chronique portugaise, par Francisco Moraes (1829-4 vol.). Ces deux dernières traductions sont anonymes».

[11] Cf. Reinhard Marcel, *Histoire de France*, Paris, Larousse (tome second).

hardiment ce livre,...» com o bom propósito de «...enseigner au peuple français à quels signes il les reconnaîtra [les voleurs] et comment il doit se garer de leurs embûches...».

Outra afirmação: «Nous avons traduit l'ouvrage scrupuleusement, religieusement, presque mot à mot, n'élaguant que les passages oiseux ou sans intérêt pour nos concitoyens...» Esta declaração deixa-nos entrever a possibilidade de o texto estar simplesmente transcodificado na outra língua. Mas o texto oferece-nos muitas surpresas. A primeira está no facto de ter o mesmo tradutor prefaciado o próprio trabalho.

Sabemos que só hoje se consegue reconhecer a devida dignidade ao trabalho de tradução; na prática de anos e anos o prefaciador sempre se punha a um nível mais alto do tradutor ignorando muitas vezes o trabalho deste último. Eugénio Garay Monglave apresenta-se a si mesmo, mas não deixa de prevenir o leitor, afirmando ter só evitado os trechos que não podiam despertar o interesse do leitor francês. De facto, no caso da tradução em francês da «Arte de Furtar», houve uma verdadeira revolução no texto que o tradutor nunca pensou em assinalar.

Sabemos que, apesar de ter sempre existido o conceito da intraduzibilidade dos textos, na história da tradução encontramos obras que indiscutivelmente marcaram a história das línguas. Lembramos que foi a tradução dos textos sagrados que deu dignidade de língua aos falares que se iam formando e que eram os únicos que o povo percebia. Sempre se traduziu e hoje com a teorização do problema pretende-se chegar a uma esquematização das dificuldades tendo que decifrar a obra artística que é polissémica. A tradução científica, ao contrário, apresenta-se muito mais simples por ser o texto de tal matéria monossémico. Concordamos com o conceito que o fim do tradutor deve ser expressar numa língua diferente o mesmo conteúdo textual [12]. Mas, às vezes, é preciso juntar às outras a dificuldade que provém do pôr em relação duas línguas afins. É o que aconteceu ao nosso tradutor em casos como o da palavra *cânon* que no texto francês passa a ser *droit canon* [13].

Mas examinemos brevemente os dois textos, o original português e a tradução francesa. A um primeiro exame podemos reparar numa

---

[12] Cf. Coseriu, Eugenio, *Lo erroneo y lo acertado en la Teoria de la Traducción* em: Coseriu, Eugenio, *El hombre y su Lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 214-239.

[13] No cap. III lemos: «A verdadeira sciência é a das Leys e Canones, que lhes dá caça, mete a saco todos os ladroens». Na tradução: «La véritable science est celle du Code pénal et du droit canon, qui font la chasse aux voleurs et les mettent dans le sac».

notável modificação na sua extensão. Traduzido partindo da edição de 1829 com 429 páginas, chega, com o mesmo formato, a 311 páginas. Os LXX capítulos originais passam a ser LXII. De facto, desaparecem os capítulos XVI e o XVII (cujos títulos são respectivamente: *Em que se mostram as unhas reais de Castela e como nunca as houve em Portugal — Em que se resolve que as unhas de Castela são as mais farpantes por injustiças*) como também o XXI e o XXII (que são: *Mostra-se até onde chegam unhas militares e como se deve fazer a guerra* e *Prossegue-se a mesma matéria do capítulo antecedente*). Mais para diante desaparecem os capítulos XL (*Responde-se aos que chamam visco ao fisco*) e o L (*Mostra-se qual é a jurisdição que os reis têm sobre os sacerdotes*). Enfim, os capítulos LXVII, LXVIII e LXIX estão reunidos no LXI ficando bastante abreviados.

Parece muito claro que as modificações do texto não puderam deixar de atingir a estrutura interna da obra e modificar a organização retórica da mesma. É o que claramente acontece no caso dos três capítulos que ficam reunidos. O título é: *Mes trois paires de ciseaux* e os três textos são reunidos utilizando só as enunciações teóricas e eliminando todas as exemplificações que são indispensáveis ao espírito e ao equilíbrio da obra. Sabemos que o autor conhece bem os artifícios da retórica para convencer o leitor. Tirar do seu discurso as partes que servem de apoio para as suas demonstrações significa desvirtualizar completamente o texto.

Com muita desenvoltura ele corta inteiros períodos como até na dedicatória ao Rei de Portugal onde afirma: «Sire, Votre Majesté est le roi le plus noble, le plus brave, le plus puissant, le plus heureux de ce monde, ...» quando, no texto, a cada afirmação se segue uma pormenorizada demonstração: «Digo que é V. M. o mais nobre, porque o fez Deus rei e lhe deu por Avós reis santos, e poderosos, que ele mesmo escolheu e enobreceu, para a mais nobre acção de lhe aumentar e estabelecer sua fé. É o mais valente, assim nas forças do corpo como nas do espírito: nas do corpo, porque não há trabalho a que não resista, nem outrem que possa medir valentia com V. M., e nas do espírito, porque não há fortuna que o quebrante, nem adversidade que o perturbe. É o mais poderoso, porque, sem arrancar a espada, se fez senhor do mais dilatado império, tirando-o das garras de leões que o ocupavam, com tanta pressa que não põe tanta uma posta em levar a nova, quanta V. M. pôs em arvorar a vitória nas mais remotas partes do mundo. É o mais feliz, porque em nenhuma empresa põe sua real mão que lhe não suceda a pedir por boca; e se alguma se malogra é a

que V. M. não aprovou, tanto que temos já por único remédio, para se acertar em tudo, fazer-se só o que V. M. ordena, ainda que a outros juízos pareça desacerto».

O capítulo XXX, que na tradução passa a ser o XXVI, está completamente modificado na estrutura e fica cortado de partes essenciais. Mas nem sempre as intervenções do tradutor visam reduzir o texto, às vezes a tradução é uma livre e fantasiosa interpretação. Não é minha intenção comparar pormenorizadamente os textos, só quero, para concluir, apontar um exemplo de como o tradutor transformou a obra. O trecho seguinte é tirado do cap. XXII, que na tradução passa a ser o cap. XIX:

1 «Ceux-ci se présentent dans les grands magasins des marchands le plus en renom, choisissent les plus belles pièces de toile, de soie, de drap, qu'ils achètent à crédit, et recommandent au patron d'en inscrire le total sur ses livres, pour en recevoir le montant à une époque qu'ils lui fixent, laquelle coïncide, si on les croit, avec celle oú ils prétendent devoir entrer en jouissance de leurs fonds, mais que correspond beaucoup plus, selon moi, à
2 celle des calendes grecques. Puis, ils font transporter le tout chez eux; on coupe, on taille, on coud les dépouilles du malheureux industriel, et, quelques jours après, on se présente à la cour, vêtu avec la dernière
3 élégance, suivi d'une livrée qui éclipse toutes celles de la ville. Arrive l'échéance, le marchand se présente humblement, sa facture à la main; mais le puissant gentilhomme a oublié cette misère au milieu de ses graves occupations; il parcourt, en ce moment, l'Italie, la Flandre ou l'Angleterre, et l'on fait entendre au créancier qu'il doit bien se garder d'être importun, s'il ne veut pas éprouver du désagrément, et s'il désire que l'unique paiement qu'on lui tient en réserve ne lui devienne pas plus onéreux que la
4 vente, de ces quelques marchandises. Ainsi, cette vente, déjà ancienne, va s'effaçant de jour en jour des esprits, et si le créancier, mal inspiré, s'avise par hasard de s'en ressouvenir, on lui coupe la parole à l'aide d'un baillon qui lui fait tirer un pied de langue, pour peu qu'on lui serre la nuque, et on le ménace de lui abattre les deux oreilles s'il persiste dans ses sottes prétentions».

1 «Vão-se a casa do mercador mais grosso, escolhem as peças que querem de telas, sedas e panos, tudo ao fiado e que ponha tudo em receita, para os quartéis dos juros, que há-de cobrar dia de S. Serejo.

2 Leva para sua casa; corta largo, à custa da barba longa, e rasga bizarro brilhando no corte.

3 Chega o tempo de cobrar o mercador o que o poderoso já rompeu para corresponder a Milão, Flandres e Inglaterra; responde-lhe que não

seja inoportuno, se não quer que lhe seja molesto e que lhe custe mais cara a venda que a ele a compra.

4 E assim se vai deixando esquecer com a fazenda alheia e, se o credor boqueja, lança-lhe uma mordaça de que lhe há-de mandar cortar as orelhas e tirar a língua pelo cachaço».

Como se vê, as mudanças são inúmeras. É de salientar que às vezes chegam a modificar profundamente o sentido. Neste exemplo reparamos como Milão, Flandres e Inglaterra que sempre foram sítios famosos por exportarem seda, linho e lã e para onde, portanto, o mercador devia enviar o dinheiro, passaram a ser simplesmente sítios para onde o fidalgo quis ir viajar...

Devemos portanto concluir, depois de ter finalmente em nossa posse esta misteriosa tradução, que a tradução francesa como, aliás, a tradução para todas as línguas (tendo em consideração esta obra como interessante e digna de tal trabalho), está ainda por fazer.

Cesário Verde e Irene Lisboa: ver a cidade

PAULA MORÃO

0. A partir da crítica presencista, o conceito de *modernidade* na Literatura Portuguesa vem-se afinando, e hoje é impossível não o ter em conta, se nos colocarmos numa perspectiva globalizadora. Quero com isto dizer que, pensando a literatura à luz deste conceito, e com ele abolindo as gavetas estanques em que cada autor e cada época podem ser encerrados, ganhamos em poder de relacionação, em capacidade de esclarecer cada momento pelos que o antecederam e os que se lhe seguem.

Ao pensar assim a transição entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, parece-me importante salientar o modo como certas mudanças sociais são tratadas na literatura. Pela própria natureza deste trabalho, terei, no entanto, de me limitar a um aspecto muito sectorial — a visualização da cidade em dois autores. Cesário Verde e Irene Lisboa, em cujas obras esta questão se me afigura fulcral para os situar numa estética moderna.

1. A Lisboa de Cesário Verde é uma cidade de contrastes. Ele vê e nota uma cidade que é, ou a da Baixa pombalina, traçada com rigor geométrico, carregando o peso de um passado já distante, ou a dos bairros novos, «modernos», feitos ao jeito «mercantil, contente» de uma jovem burguesia, que se substitui à nobreza caduca.

Mas é neste mesmo espaço que, quando visto em movimento, se instala a presença da *outra* cidade, a dos trabalhadores em que à primeira vista se denuncia a origem camponesa; assim se marca que esta cidade, e a sociedade que a habita, estão em mudança, pois não completou a absorção destes corpos que lhe são estranhos.

No seu deambular, o *eu* que assume o discurso vai desvendando (para si próprio e para o leitor) o outro lado desta prosperidade — saberemos então que esse centro cosmopolita da cidade está cercado

pelos bairros pobres onde se «apinham»[1] os «homens de carga»[2] que sustentam o movimento diurno da urbe. A ironia deste olhar «de luneta de uma lente só»[3] vai ao ponto de se fixar sobre algumas personagens intermédias entre um mundo e o outro; são exemplo disto o «criado» de *Num Bairro Moderno* os «caixeiros», «lojistas» e «dentistas» de *O Sentimento dum Ocidental*. E, no caleidoscópio em que este *eu* transfigura o que vê, não deixa até de aparecer o negativo desta imagem: refiro-me à «actrizita» de *Cristalizações*, cujas «botinhas de tacões agudos» dificilmente se adaptam ao piso irregular de um bairro periférico; esta personagem é o mais cruel retrato dessa cidade dúplice, que esconde (gato com o rabo de fora...), no brilho alucinante da «crua luz» de um teatro à moda de Paris, a sua condição de origem, e o bairro onde ainda habita.

Deste modo, em Cesário Verde, *ver* é *conhecer*, é descobrir o que se esconde atrás das evidências de um real aparente. Por isso a sua percepção da cidade é de extrema acutilância e minúcia, como se, à imagem dos arquitectos de Pombal, ele a traçasse «a compasso e esquadro», iluminando as zonas sombrias do desenho.

Mas se a cidade é vista, não o esqueçamos, *um sujeito* a vê, uma consciência a filtra, detrás da «luneta» que se interpõe entre as sensações percebidas e a inteligência que as selecciona e trabalha.

Em linhas muito gerais, parece-me que este sujeito é como é *também* por causa da cidade que o cerca, como provam, entre outros, estes versos de *O Sentimento dum Ocidental:*

> «Moram-me as construções rectas, iguais, crescidas;
> Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas,
> (...)»
>
> (II-*Noite Fechada*, estrofe 16)

ou estes outros versos do mesmo poema:

> «Mas se vivemos, os emparedados,
> Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...
> (...)
>
> E nestes nebulosos corredores
> Nauseiam-me, surgindo, os ventres das Tabernas;
> (...)»
>
> (IV-*Horas Mortas*, estrofes 40 e 41)

---

[1] Cfr. *O Sentimento dum Ocidental*, «I-Avé-Maria», estrofe 11.
[2] Cfr. *Cristalizações*, estrofe 13.
[3] Cfr. *O Sentimento dum Ocidental*, «II-Noite Fechada», estrofe 22.

Este *eu* cosmopolita *conhece/vê a cidade* e *vê-se* a si no espelho que ela é. Daí, aliás, a presença nos textos de múltiplos vidros, montras, águas paradas, funcionando como espelhos multifacetados (à semelhança do olhar dividido da «actrizita», com seus «olhos lisos como polímetro», prontos a reenviar a quem a vê a sua própria imagem, desfocada e dramatizada pelo excesso de luz).

Raramente, no Cesário citadino, os espaços se situam no interior; o sujeito que deambula está em movimento, transporta a sua consciência de lugar em lugar, como numa via-dolorosa. É em *O Sentimento dum Ocidental* que o confronto com o próprio *eu* se agudiza, numa progressão que cresce à medida que a cidade entra na noite.

2. Para quem conheça a obra de Irene Lisboa, é de imediato perceptível uma espécie de veia que faz dela «filha» de Cesário; é como se o patronímico que usa a predispusesse para a atenção com que *Esta Cidade!*, *O Pouco e o Muito* e tantos dos seus textos dispersos captam o íntimo de Lisboa.

Como em Cesário Verde, também aqui a narradora, em monólogo interior, se coloca numa posição de observadora privilegiada de um mundo multifacetado, também ela dá conta da cidade em movimento, e nela recorta cenas e pormenores, com cambiantes de luz e cor de tal modo intensos que a fazem, por vezes, perguntar-se se está a escrever ou a pintar.

E no entanto há uma diferença importante entre as cidades dos dois autores.

A cidade de Cesário move-se, produz trabalho, ruído, é povoada por gente diversa — mas raramente se ouve a voz de alguém[4]; o *eu* observador passa, espécie de câmara invisível, sem que ninguém reaja à sua presença, e situa-se a meia-distância do que vê — por isso não distingue falas ou indivíduos. Controlando a intensidade da informação que o exterior lhe fornece, limitando-se a passar, preserva ao máximo a intimidade do seu *eu*, entrincheirado e seguro atrás de uma indiferença controlada.

As coisas são de outro modo em Irene Lisboa. Mesmo nos textos em que a narradora «apenas» conta o que vê, há frequentes notações do

[4] A interferência directa do poeta em *Num Bairro Moderno* (quando ajuda a vendedeira a pôr a giga à cabeça) tem um valor episódico, que logo é reconvertido em reforço do universo interior que se vai construindo ao longo do poema.

seu modo emocional de reagir; a prová-lo está a própria iteratividade de certos temas e situações, como as que destroem a rotina das viagens diárias no elevador do Lavra: às caras que se vêem todos os dias somam-se os 'fait-divers' — os garotos descalços que viajam pela primeira vez, a mulher que conta em voz alta a sua vida a quem a queira ouvir, e tantos, tantos outros recortes de um quotidiano sempre renovado. Trata-se, afinal, de um processo de aprendizagem do mundo pela observação do banal, como pode ver-se nesta passagem:

> «Subir e descer neste veículo em cada dia do ano é cumprir uma pequena e ordinária rota, a pino, que sem exagero se pode considerar tão edificante como dar largas voltas pelo mundo.
> (...)
> É muito útil haver coisa e lugares constantes onde afinal a vida varie. Neles se nos afina a sensibilidade» [5].

Outras vezes a cidade é vista pelo prisma de um outro mundo com o qual se confronta o do *eu;* a galeria de mulheres-a-dias, e a colorida soma das suas histórias, não surge apenas como o registo de uma vida diversa da da narradora — mas também (e sobretudo) com uma função de contraponto, como quem, construindo as faces do espelho, re-conhece melhor o seu lugar.

Por isso é que me parecem redutoras as interpretações que tomam as narrativas de Irene como um mero gravador que regista falas — é que isso retira a esse registo (que sem dúvida também lá está) o seu lugar de alicerce de um saber do sujeito sobre si, enquanto alguém que retrata, na cidade pitoresca, o fundo em que a sua própria figura se destaca com uma nitidez crescente, à imagem do cristal perfeito que Cesário também construiu.

A reforçar o que venho dizendo está a imensidade de textos em que a situação, esquematicamente, é a seguinte: a narradora, entregue ao trabalho de uma escrita de cujo conteúdo não dá conta ao leitor, levanta-se e vai à janela ou à cozinha; daí vê cenas, mais perto ou ao longe, e sai da escrita que a ocupava para o que chama uma «derivação»: conta o içar de um móvel para um andar alto, nota as diferenças que a fisionomia da cidade vai sofrendo, etc.... Como é evidente, estas «derivações» têm consequências na narradora e no

[5] Cfr. *O Lavra*, in *Esta Cidade!* (1942), p. 155.

estatuto da sua escrita: abandonando um texto por outro, que aparentemente se limita a recortar um real quotidiano, banal, ela está a dizer «*eu sou eu* nos meus vários tipos de escrita», a intimista, a da crónica, a do poema ou qualquer outra; o sujeito da enunciação estilhaça-se assim em várias zonas, que ao centro regressam pela unidade que lhes confere a consciência. Por ser muito claro exemplo disto, atente-se neste texto que introduz uma crónica:

> «Estas notas, que se hão-de seguir, não têm outra intenção senão a de mostrar o que nuns momentos e noutros passa por uma cabeça. Não terão bem o papel de caleidoscópio — a cabeça não figurará como reservatório de fantasias, mas como tela de impressões».
>
> (*Seara Nova*, n.º 798, 1942)

Porque a sua consciência deste processo é de uma agudeza que poucos pares terá na Literatura Portuguesa da sua época, é que Irene *escolheu* formas fragmentárias de escrita, sem nunca aceitar o repto, que muitos lhe lançaram, para que escrevesse um romance, forma «acabada» de escrita; nunca desistiu do seu modo de escrever noveletas, crónicas, contarelos, notas, apontamentos e «bagatelas» que tais, arriscando-se a uma incompreensão e a uma sub-valoração que sempre a perseguiram — e que já vai sendo tempo de ser revista.

3. Com estes brevíssimos apontamentos pretendi fazer notar como a cidade é motivo fulcral nas obras de Cesário Verde e Irene Lisboa, não pelo simples facto de em ambas ela estar presente como um lema, mas sobretudo pelo *modo como* isso se faz. Em ambos os casos, parece-me, a cidade é, afinal, o écran gigante e a três dimensões de uma consciência que nela se dilui, para regressar, ofuscada pela «crua luz» exterior, ao obscuro e atormentado lugar de que provém. Que um sujeito cindido exponha o *eu* à cidade, e simultaneamente opere a passagem para o que de mais íntimo há em si, eis o que faz de Cesário, como de Irene, autores exemplares da modernidade portuguesa.

A homogeneidade da trama do imaginário de Mário de Sá-Carneiro na correspondência, na poesia e na ficção

ALFREDO MARGARIDO

A obra de Mário de Sá-Carneiro tem sido reduzida a segundo plano, graças à crescente espessura da obra e da presença teórica de Fernando Pessoa. Seria inútil dizer que se comete assim uma injustiça, porque as literaturas e as suas histórias não são lugares de justiça, mas espaços duplamente simbólicos: devido à própria criação literária, reforçada pela selecção que é ela também simbólica. Se Fernando Pessoa assegura neste momento o discurso poético português é certamente devido a um elemento nacionalista que não está nunca presente na organização do discurso de Sá-Carneiro, que se quis sempre cosmopolita.

Se em determinado momento pode Fernando Pessoa sublinhar que havia em Sá-Carneiro uma prática «provinciana», a saber a sua grande admiração pelas grandes metrópoles urbanas, a verdade é que esta maneira de catalogar Sá-Carneiro esquece e oculta o elemento essencial deste processo: Sá-Carneiro não quis sentir-se definitivamente atado às concepções aldeãs do país, como de resto salienta numa das passagens do conto «Ressurreição»[1]. Mas o facto é que as suas opções o

[1] Esta passagem põe em evidência o corte radical que separa Sá-Carneiro do mundo não só provinciano, mas rural. O texto sublinha o teor desta oposição: «Nunca pudera conceber como certos artistas — de quando em quando, até legítimos artistas — cantavam as suas aldeias, tirando orgulho de ter nascido nelas. Ele, por seu lado, vangloriava-se de, em todo o caso, ser duma capital europeia». *O Céu em Fogo*, Lisboa, Edições Ática, 1956 (1.ª edição 1915). Se Sá-Carneiro não compreendia os artistas que, nascidos embora numa aldeia a celebravam, ainda compreenderia menos um artista que «sendo de uma capital europeia», se punha a cantar o «sino da sua aldeia».

afastaram dos espaços inutilmente patrióticos, que puderam integrar Fernando Pessoa numa «nova esquerda», cujo ideal democrático é recente, porque nascido na madrugada de 25 de Abril de 1974.

Convém por isso interrogarmo-nos a respeito de alguns dos elementos sistemáticos da criação de Mário de Sá-Carneiro, que quis viver, e o conseguiu, sempre em literatura. É por esta razão que se pode verificar a constante capilaridade estabelecida entre as suas cartas e bilhetes postais, e a poesia e a ficção. Como ele diz duma maneira luminosa, «todas as ideias que surjam nas minhas obras, por mais bizarras, mais impossíveis, — são, pelo menos em parte, sinceras. Isto é: traduzem emoções que na realidade senti; pensamentos que na realidade me ocorreram sobre quaisquer detalhes da minha psicologia. Apenas o que pode suceder é que, quando elas nascem, já venham literalizadas...»[2].

Eis um dos elementos chaves para explicar a relação capilar tecida entre a correspondência e a obra escrita: o que aparece na primeira corresponde à primeira *tradução em literário* do que pertence ao quotidiano, ao circunstancial. Mais do que qualquer outro escritor português, Mário de Sá-Carneiro só pode ser sincero na construção literária, na transmutação seja em fantasma, seja em símbolo. Ora, para escapar ao peso desastroso do quotidiano lisboeta, só havia ou a «revêrie» erótica de Cesário Verde, que será por isso o mestre de Fernando Pessoa e sobretudo de Álvaro de Campos, ou «exílio» físico e psíquico, como já fizera em tempos António Nobre, que é de toda a evidência o mestre de Mário de Sá-Carneiro.

Ao que acresce um elemento, ou antes, uma série de elementos psíquicos e literários que impõem o exílio a Mário de Sá-Carneiro: a sua relação física com o mundo e particularmente a sua particularíssima construção da ideia e da prática sexuais. Com efeito, tanto a sua correspondência, como a sua poesia ou a sua ficção, são atravessadas pelos relâmpagos poderosos de uma profunda inquietação sexual, que não encontra solução. Seria de resto difícil encontrá-la, na medida em que o poeta da «Dispersão», não se pode satisfazer com a existência de dois sexos apenas[3]: mas que outros sexos pretenderia ele? Os

---

[2] *A Confissão de Lúcio*, Lisboa, Edições Ática, 1961 (1.ª edição 1914), p. 50-51.

[3] «O homem dos sonhos», *O Céu em Fogo*, o.c., p. 158: «a propósito: conhece alguma coisa mais desoladora do que isto de só haver dois sexos?». A carta de 10 de Março de 1913, dirigida a Fernando Pessoa, é mais explícita e, digamos, mais paradoxal e reveladora do que o conto: «as poucas linhas consagradas ao país onde não há só dois sexos estimo-as muito, pois me parece darem bem a impressão do prazer que muitos sexos diferentes embaraçados proporcionariam», *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, s.d. (1958), p. 82.

hermafroditas? Ou ainda — e penso que seria esta a resposta mais coerente — sexos não existentes, que a natureza não previu, mas que o poeta carrega consigo, sem os poder realizar ou sequer desvendar?

O primeiro grande desfasamento entre o poeta e a sua própria construção aristotélico-euclidiana, reside na relação com o seu sexo: Mário de Sá-Carneiro queria continuar a ser homem, mas dispondo de experiências femininas. Repare-se bem que se não trata de experiências homossexuais, em que a relação passivo-activo podia prestar à confusão corrente que define semelhantes relações como homólogas daquelas que se estabelecem entre um homem e uma mulher. Para Sá-Carneiro semelhante confusão não é possível, porque nunca se pode possuir ninguém do mesmo sexo: para que tal pudesse ser, teria de se mudar de sexo [4]. É por essa razão que nos encontramos constantemente perante a força deste fantasma que, antes de ser transformado em poema, é abordado em carta dirigida, como não podia deixar de ser, a Fernando Pessoa.

Com efeito, na carta datada de 13 de Julho de 1914, procura Sá-Carneiro desenhar a sua imagem futura na história literária portuguesa: «passei na vida literária, creio, uma rapariga estrangeira, esguia, pintada, viciosa, com muito gosto para se vestir bizarramente — pelo menos — e para dispor orquídeas em jarras misteriosas, em esquisitas talhas do Japão — gulosa de morangos e champanhe, fumando ópios, debochada — ardendo loucamente». O que recebe ainda não só confirmação como sobretudo reforço: «E se assim é, não me engano: eu fui o que quis: a minha obra representa zebradamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira, de unhas polidas, doida e milionária» [5].

Repare-se bem na importância da ruptura assim estabelecida: por um lado com o seu país: Sá-Carneiro não queria ser uma mulher portuguesa, cujo provincianismo a impedia precisamente de se lançar no vício [6], mas encontrava o seu modelo nas mulheres estrangeiras. É verdade que a poesia portuguesa dava então a sua preferência erotizante às mulheres estrangeiras: as judias, como no caso de Tomás Ribeiro, as andaluzas, como acontece em Gomes Leal, as inglesas ou as

---

[4] *A Confissão...*, o.c., p. 68-69.

[5] *Cartas a Fernando Pessoa*, o.c., vol. I, p. 173.

[6] Sá-Carneiro receia acima de tudo o peso burguês e provinciano de Lisboa. Um dos exemplos reside no facto de as pernas nuas de uma actriz serem ainda objecto de escândalo: «Assim, falando-lhe de certa actrizinha que, pela primeira vez em Lisboa, ousara aparecer num palco de pernas nuas». «Ressurreição», in *O Céu em Fogo*, o.c., p. 352.

escocesas, como se encontra em Cesário e sobretudo as francesas, que andam um pouco em todos os autores, e como mostra de maneira perfeita a ficção de Camilo Castelo Branco. Ou seja, o fantasma erótico colectivo da literatura portuguesa, recusa as mulheres portuguesas, para mobilizar as nacionalidades europeias, que, como se pode facilmente verificar são por vezes portuguesas com a máscara estrangeira.

No caso, Mário de Sá-Carneiro deseja ser mulher, mas sempre em Paris, quer dizer, adoptando o modelo especificamente parisiense. Tal aparece em primeiro lugar numa das novelas de *O Céu em Fogo*, «A grande sombra»: «...e eu já a vira pelas montras, com uma rapariga linda, de seios nus, adoráveis a rapariga que, nesse instante duvidei ser — corando...» [7]. Repare-se neste elemento psicológico: Sá-Carneiro receia o seu próprio fantasma e este «corando» traduz não só a perturbação psíquica, mas sobretudo o carácter quase insuportável do desacordo com o seu próprio estatuto masculino, que não pode senão produzir uma ruptura com a sociedade. A importância fundamental destas «evidências», reside na necessidade que foi a de Mário de Sá-Carneiro de encontrar uma solução tanto pessoal como literária para este desequilíbrio entre a prática social normal, e os fantasmas que o empurravam para uma região incerta e perturbada quando não mortal.

Esta visão de si próprio metamorfoseado em rapariga ou em rapariguinha volta a aparecer na ficção desse ano de 1914, desta vez no conto fundamental que é a «*Ressurreição*», em termos quase idênticos: «com efeito, nesse instante, de súbito se lhe afigurara ter deixado de ser ele próprio, para ser uma rapariguinha de Paris, adorável, suave e meiga, pequenina — Paulette talvez...» [8]. A força do fantasma é tal que Sá-Carneiro não o pode repelir, e encontramo-lo assim em dois contos que só podem remeter, não para o narrador, mas para elaboração fantástica do autor. Este reforça a sua integração na função narradora, e daí a importância não só destas afirmações no plano mais diegético da ficção, como no recurso aos tempos da primeira pessoa. Sendo que este fantasma, cuja força é considerável, para não dizer enorme, virá também integrar-se na poesia, mesmo se num poema, «Feminina» que não foi incluído na edição das suas *Poesias*, certamente devido a uma censura — que pode ter sido involuntária mas nem por

[7] *O Céu em Fogo*, o.c., p. 61.
[8] Ibid., p. 316.

isso menos reveladora — de Fernando Pessoa. Com efeito, o poema constitui um «pano de amostra» que Pessoa deixou em manuscrito na carta que lhe foi dirigida pelo poeta, não o tendo integrado em nenhum dos projectos de publicação das «poesias completas» de Sá-Carneiro.

A verdade é que este «pano de amostra» reforça o que já fora dito na ficção e, sobretudo, assegura a transição da voz do outro, narrador ou personagem, para a voz própria, a voz do eu poético, enunciando a veemência do fantasma:

Eu queria ser mulher pra me poder estender
Ao lado dos meus amigos, nas «banquettes» dos cafés.
Eu queria ser mulher para poder estender
Pó de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.

Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida
E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro —
Eu queria ser mulher para passar o dia inteiro
A falar de modas e a fazer «potins» — muito entretida.

Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar —
Eu queria ser mulher para que me fossem bem estes enleios,
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.

Eu queria ser mulher para ter muitos amantes
E enganá-los a todos — mesmo ao predilecto —
Como eu gostava de enganar o meu amante loiro, o mais esbelto,
Com um rapaz gordo e feio, de modos extravagantes...

A mulher de Sá-Carneiro é, como se pode ver, a que rompe com todo o quadro burguês, marital e maternal que a acompanha na vida normal e burguesa, que Sá-Carneiro nem ama nem pode aceitar. Estamos assim perante a «demi-mondaine», que se faz «entretenir» e que por isso evita todos os problemas financeiros que, como é tão conhecido, marcaram tão fatalmente a vida, quando não também a obra, de Mário de Sá-Carneiro. Mas convém também reter, neste poema inacabado, pelo menos no estado actual dos nossos conhecimentos, o carácter livre desta «demi-mondaine», que não aceita nem o quadro doméstico, nem a ilusão da fidelidade. O que a faz mulher é a recusa do espaço fechado do mundo doméstico, assim como

a submissão ou a fidelidade a um homem. Ou, como dizem os dois versos finais do poema, a possibilidade de excitar — de «allumer», como se diria em francês — para poder recusar:

> Eu queria ser mulher para excitar quem me olhasse,
> Eu queria ser mulher para me poder recusar... [9]

Como recusar ou ocultar ou reduzir a importância capital deste fantasma de Sá-Carneiro?

Se bem que as fórmulas sejam claras, parecendo não deixar a mínima dúvida a respeito da coerência do fantasma não é possível ignorar as passagens em que Sá-Carneiro parece contrariar-se, rejeitando as suas próprias interrogações ou explicações. Tal será o caso no que mais directamente diz respeito ao sexo feminino e, mais latamente, no que se refere ao próprio acto sexual, que pode ser objecto de um repúdio estético e estetizante, como acontece numa passagem também fundamental de «Ressurreição»: «A Náusea Maior — pelo menos o vómito negro sucedendo ao espasmo dourado. Coisas peganhentas e húmidas, mal cheirosas, repugnantes... Onde encontrar beleza nos contactos do cio? Beleza... Mas haverá ridículo mais torpe?... Ah! o horror dos sexos — cartilagens imundas, crespas, hilariantes... E os suspiros da cópula; as contracções picarescas, suadas... infâmia sem nome! Infâmia sem nome! Como resistir a tudo isto uma alma sensível?...» [10].

Trata-se, aparentemente, na economia do conto, do discurso interior de Inácio de Gouveia, embora a própria apresentação gráfica, na arquitectura do livro, pareça deixar entender que se trata de uma intervenção do narrador-autor. Convém sublinhá-lo, porque esta manifestação de asco, o carácter propriamente repulsivo desta náusea, são momentos únicos, dado que em *A Confissão de Lúcio* a relação física mobiliza todas as mucosas, sem implicar nenhuma espécie de repulsa: «assim; ora nos beijávamos os dentes, ora ela me estendia os pés descalços para que lhos roesse — me soltava os cabelos; me dava a trincar o seu sexo maquilhado, o seu ventre obsceno de tatuagens roxas... / E só depois de tantos requintes de brasa, de tantos êxtases

---

[9] *Cartas a Fernando Pessoa*, o.c., vol. II, 1979, p. 159
[10] *O Céu em Fogo*, «Ressurreição», p. 286.

perdidos — sem força para prolongarmos mais as nossas perversões — nos possuímos realmente»[11].

Neste caso, a situação é completamente outra, na medida em que não há limites, não há fronteiras físicas na relação assim estabelecida e desejada. Embora, como lembram os adjectivos qualificativos, essa liberdade não se prolongue no plano moral. Ao qualificar o ventre da mulher amada como «obsceno», o narrador — e o escritor Sá-Carneiro — recorre a um adjectivo cuja carga moralizante é transparente tal como o diz qualquer dicionário. O mesmo acontece no caso das «perversões»: «acto e efeito de perverter; mudança para mal; depravação»[12]. O que, como quero dar a entender, sublinha apenas a carga moralizante de que o poeta é um agente por assim dizer inconsciente, na medida em que não pode separar-se das constantes morais — e católicas — das formas de socialização que tinham sido as suas. O peso do inconsciente, que dá a ver as condições específicas da vida moral portuguesa, não pode nem deve ser dissimulado.

É de resto no sentido da renúncia a qualquer forma de moral católica e portuguesa, que vão dois versos da oitava estrofe do poema «como não possuo», que completam e confirmam o desejo de ser mulher de Sá-Carneiro:

> Se fosse aqueles seios transtornados,
> Se fosse aquele sexo aglutinante...

Aqui o adjectivo aglutinante diz claramente o projecto do poeta que pode, graças à vagina, ser possuído ou possuir, coisa que não pode nunca acontecer com o falo masculino. Situação reforçada no poema

---

[11] *A Confissão...*, o.c., p. 95. Creio que vale a pena pôr em evidência o salto qualitativo operado na relação com as mulheres e os brincos eróticos, referindo um dos poemas de Cesário em que avulta o seu feiticismo dos pés:

> toda as noites, ela, oh! sordidez!
> Descalçava-me as botas, os coturnos,
> E fazia-me cócegas nos pés...

Trata-se do poema «Pro pudor!» e aparecido no *Diário da Tarde*, do Porto, a 22 de Janeiro de 1974.. Repare-se na restrição erótica encolhida de Cesário, que não ousa sentir ou assumir o prazer deste brinco erótico. Mário de Sá-Carneiro apeia as barreiras, e entra decididamente no corpo da modernidade.

[12] Recorro, neste caso, a um dicionário escolar: António José de Carvalho e João de Deus, *Diciondrio Prosódico de Portugal e Brasil*, Porto, Pacheco & Barbosa, 1876.

«Abrigo», cuja nona estrofe confirma esta mutação, ou antes, esta metamorfose, Sá-Carneiro aspirando a ser a mulher de Paris:

> Paris — meu lobo e amigo
> — Quisera dormir contigo,
> Ser todo tua mulher!... [13]

Quintessência da metamorfose, dado que Sá-Carneiro se transforma na «mulher» da grande cidade, que recupera a sua veemência masculina. Mas encontramos assim a pulsão veemente que defina a frustração sexual de Sá-Carneiro que, seja qual for o tipo de realização sexual, ficará sempre aquém da metamorfose imaginada, vivida literariamente, e impossível de realizar na prática física. Nem por isso o poeta pode renunciar à veemência do fantasma que construiu e do qual depende no presente, como no futuro — para não dizer até no passado — o poeta mais do que desejar, quer ser desejado. Se prestarmos a atenção devida a este aspecto do problema, podemos entre o mais explicar a função — não psicológica mas estritamente literária — do poema «Manucure», que o próprio Fernando Pessoa colocou à margem da produção poética global de Sá-Carneiro, classificando-o como uma «blague» [14], quando na verdade *resolve* ele poeticamente aspectos parcelares deste fantasma global de Sá-Carneiro, e mais particularmente o que diz respeito ao feiticismo das unhas.

Em três passagens dos contos de *O Céu em Fogo*, comparecem essas unhas míticas, que são quase garras, em todo o caso apêndices físicos destinados a reforçar o carácter particular da mulher, separada das suas taras pequeno-burguesas. É por essa razão que, em «A grande sombra», a «estrangeira» — que remete sempre para o próprio Sá-Carneiro — é caracterizada por uma «cabeleira revolta» e pelas «unhas pintadas» [15]. No conto «Mistério», a mulher é portadora de «dedos agrestes de unhas polidas, vermelhas» [16]. Levando em conta estes elementos «literários»,

---

[13] *Poesias*, o.c., p. 132. Há nesta estrofe, um oxímoro combinando os postos *lobo* e *amigo*, que não traduz nenhuma veleidade franciscana, mas se destina a pôr em evidência a dureza real de uma grande metrópole como Paris.

[14] Na tábua bibliográfica de Mário de Sá-Carneiro, *Presença*, n.º 16,Novembro de 1928, Fernando Pessoa, ao proceder ao inventário da obra a publicar assinala o «poema Manucure, apesar de blague». Parece-me, neste caso, que Fernando Pessoa, vítima de um *a priori*, não pode estabelecer a ligação existente entre o poema e a restante obra de Sá-Carneiro.

[15] «A grande sombra», in *O Céu em Fogo*, o.c., p. 56.

[16] Ibid., p. 139.

um poema como «Manucure» vem não só completar mas transcender estas referências da ficção, que se referem a outros, e que são por isso transferidas para o narrador. Tal como já víramos anteriormente, o elemento diegético transmuta-se, graças à poesia, em fórmula pessoal, que o poeta pode enunciar na primeira pessoa do singular, excluindo qualquer disfarce, fosse ele embora literário:

> Na sensação de estar polindo as minhas unhas
> (...)
> E sempre na sensação de polir as minhas unhas
> E de as pintar com um verniz parisiense (...) [17].

Trata-se por conseguinte de um comportamento social, e de um marcador físico, que não eram ainda correntes entre a burguesia portuguesa. Mário de Sá-Carneiro mobiliza assim, para definir a singularidade indispensável do seu próprio comportamento físico, os elementos que mais directamente constituem o carácter «estrangeiro». Os marcadores físicos assumem neste caso uma importância simétrica à dos marcadores psíquicos, e o corpo fornece os primeiros elementos indispensáveis à constituição de uma topologia do desejo. Tal é, neste caso, a extrema modernidade de Sá-Carneiro: o imaginário não se constitui apenas nas imagens e pelas imagens, porque é também um (ou o?) — imaginário dos corpos. Ora a mutação social só pode fazer-se quando houver coincidência perfeita entre os dois registos. O mesmo acontece no caso da mutação individual.

O que explica a insistência com que Sá-Carneiro procura definir os corpos ideais das mulheres que podem ser amadas, e que podiam ser duplos de ele próprio. A primeira descrição desse estatuto físico aparece em *A Confissão de Lúcio*, ao evocar uma das três «bailadeiras» da recepção oferecida pela americana do Bosque de Bolonha: «a segunda bailadeira tinha o tipo característico da adolescente pervertida.

---

17 *Poesias*, o.c., p. 169 e 170. Repare-se que Baudelaire também aludira à importância das unhas no poema «Bénédiction»: «Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies». Mas há, na produção literária de Sá-Carneiro, outras referências às unhas, que representam de maneira evidente um feiticismo tanto estético como social. As unhas polidas e as unhas pintadas assinalam práticas e lugares sociais particulares. Pode também perguntar-se se não há uma relação entre estas unhas e as mãos, também exaltadas de maneira narcísica. Sá-Carneiro di-lo francamente: «Eu beijo as minhas mãos brancas... /Sou amor e piedade / Em face dessas mãos brancas...// Tristes mãos longas e lindas» (...). «Dispersão», in *Poesias*, o.c., p. 64. Estas mãos possuem um paralelo no conto «Ressurreição», pois a jovem actriz Paulette gabara-lhe «em voz alta as mãos afiladas... tão brancas... sempre tão brancas». *Céu em Fogo*, o.c., p. 324.

Magra — porém de seios bem visíveis — cabelo de um louro sujo, cara provocante, nariz arrebitado. As suas pernas despertavam desejos brutais de as morder, escalavradas de músculos, de durezas — masculinamente»[18]. O advérbio de modo sublinha precisamente o que parece ser uma das constantes deste fantasma de Sá-Carneiro: a mulher ideal, não pode dispensar um certo número de caracteres masculinos: o desejo é de resto desencadeado pela combinatória entre as pernas masculinas e o corpo feminino, sem que tal dê origem a um corpo teratológico. O mesmo que parece acontecer no segundo caso, no conto «Ressurreição» que, como mostrarei mais adiante, constitui um «pendant» simetricamente invertido de *A Confissão de Lúcio*: trata-se da descrição da «dançarina meia nua»: «corpo agreste, musculoso, seios oscilantes, pequenos e esguios — lábios roxos, grandes olhos admirados, cabelos negros»[19].

As duas descrições confortam-se uma à outra, e colocam-nos perante corpos de mulheres que recusam as formas domésticas e socialmente banalizadas, para de certa maneira estabelecerem o ponto de transição para um outro sexo capaz de reunir as características dos homens, sem todavia perder o que constitui o perturbador elemento da feminilidade. Se é certo que nem todas as declarações de Sá-Carneiro correspondem a este estereótipo, podemos todavia aceitar que se trata do projecto ideal das mulheres desejadas, e nas quais ele próprio desejaria transformar-se. O elemento fundamental reside por isso na «perversão», que rompe com os estatutos normais, sejam eles simplesmente físicos, sejam sobretudo sociais e por isso morais. Estas mulheres não são as da reprodução normal, mas as da infracção constante, que as repele dos espaços tradicionais para as encerrar nos cafés, nos teatros, nos cabarets.

Creio que deve também sublinhar-se, por se tratar de outra das constantes eróticas de Sá-Carneiro, que ambas as mulheres são dançarinas. Não estamos aqui apenas perante a imagem literária, tal como ela podia ser interpretada à luz das várias Salomés que tanto caracterizaram as literaturas europeias dos fins do século XIX e começos deste ainda século XX. Embora, como não pode deixar de ser, tal convergência ou concordância literária não seja para ignorar ou desprezar. Há em Sá-Carneiro a necessidade de definir os corpos e as práticas femininas de maneira a romper com as formas burguesas e

[18] *A Confissão...*, o.c., p. 38.
[19] *Céu em Fogo*, o.c., p. 286.

normais. Sá-Carneiro não evita o paradoxo, e algumas vezes, nos buracos da sua própria lógica, parece aspirar a uma situação calma e burguesa, que lhe será proibida, quando mais não seja pelo asco que lhe inspira o simples facto de «ganhar o pão do seu dia / com o suor do seu rosto...»[20]. A verdade é que a mulher é, no seu fantasma, como na sua «revêrie» erótica, que não hesita em assumir a prática — como aconteceu no caso de António Nobre, contrariamente a Cesário Verde —, a da liberdade sexual, a «allumeuse», a mulher das «braseiras», dos «cabarets», dos teatros, mas também a «demi-mondaine», que vive das contribuições dos seus «muitos velhos».

Todavia a parte mais interrogativa da afirmação poética ou ficcional reside no problema associado às relações com as mulheres. Avulta, no vocabulário de Sá-Carneiro, a importância da «posse». Possuir ou não, ser possuído ou não, tais são algumas das perplexidades físicas, psíquicas, e às vezes morais, de Sá-Carneiro. A verdade é que o primeiro fantasma evocado, o do desejo de «ser mulher», implica uma interrogação profunda no que diz respeito à possibilidade de possuir. Será que as mulheres podem possuir? Nesse caso, em que condições e em que circunstâncias? Verificamos assim que a maior parte da vida e da obra de Mário de Sá-Carneiro gira em torno destes problemas esssenciais. A confusão entre os dois planos, o da vida pessoal e o da vida literária, é tal que chega a ser difícil fazer a destrinça, no caso de esta ser pertinente ou sequer necessária.

Comecemos pelo problema da posse, que constitui o eixo central de *A Confissão de Lúcio*. As relações referenciais estabelecidas entre o narrador e o poeta Ricardo de Loureiro não conseguem desenrolar-se normalmente, pois existe um obstáculo profundo; as relações sexuais entre os homens são reconhecidamente impossíveis, como diz claramente Ricardo de Loureiro: «É isto só: disse — *não posso ser amigo de ninguém*... Não proteste... Eu não sou seu amigo. Nunca soube ter afectos — já lhe contei — apenas ternuras. A amizade máxima, para mim, traduzir-se-ia unicamente pela maior ternura. E uma ternura

---

[20] *Poesias*, o.c., p. 123. Retenha-se a violência da quadra:

«Ganhar o pão do seu dia
com o suor do seu rosto...»
— Mas não há maior desgosto
Nem há maior vilania,

cuja veemência polémica denuncia a frase feita, suporte de uma sabedoria das nações que corresponde às escolhas e às práticas da «maioria».

traz sempre consigo um desejo caricioso: um desejo de beijar... de estreitar... Enfim: de possuir! Ora eu, só depois de satisfazer os meus desejos, posso sentir realmente aquilo que os provocou. A verdade, por consequência, é que as minhas próprias ternuras, nunca as *senti*, apenas as *adivinhei*. Para as sentir, isto é, para ser amigo de alguém (visto que em mim a ternura equivale à amizade) forçoso me seria antes possuir quem eu estimasse, ou mulher ou homem. Mas uma criatura do nosso sexo, não a podemos possuir. *Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo*»[21].

A transcrição é longa, mas indispensável, na medida em que o diálogo procura racionalizar os termos delicados da equação. Um homem nunca pode ser igual, nem sexual nem psiquicamente, a uma mulher. Nesse caso, a paixão de um homem por outro homem não pode ser resolvida pela via patética da relação homo-sexual, e só poderá encontrar uma solução na mutação de um dos elementos do casal assim formado. Ricardo de Loureiro é definitivo: a amizade só pode existir quando a relação sexual for possível, e esta depende de uma mudança de sexo. Nestas condições, cujo carácter peremptório deve ser ressaltado, parece não haver solução alguma. As pulsões femininas não poderão encontrar um viático suficiente para se poderem afirmar, quando não exaltar. Esta impossibilidade amputa o homem de uma parte substancial, quando não fundamental, da sua própria estrutura. Para as personagens, e também para o próprio Sá-Carneiro, o homem não pode afirmar-se plenamente quando se encontra na impossibilidade de assumir a pressão, a força ou a inventividade das suas pulsões femininas.

Como é geralmente sabido, estas afirmações encontraram eco e solução poética em vários poemas. Assim acontece na «Partida», em dois versos da estrofe 14:

> unicamente custa muito caro:
> a tristeza de nunca sermos dois...»[22]

que traduz o imenso sofrimento do poeta que não pode pôr termo a uma solidão imposta pela sua dupla condição: a física, que fez dele um

---

[21] *A confissão*... o.c., p. 68-69.

[22] *Poesias*, o.c., p. 54. Sá-Carneiro quis pôr a nu o sentido do verso na carta a Fernando Pessoa datada de 26 de Fevereiro de 1913 (*Cartas*..., vol. I, p. 71). Sá-Carneiro sublinha aquilo que o separa, voluntária e radicalmente «dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente», etc.. Os amores da poesia e da ficção, como os da prática quotidiana nunca foram realmente banais.

homem, e a psíquica, ou fantasmática, que o coloca face ao impacto das pulsões femininas. Ora o poeta nunca consegue possuir, como diz o título do poema «Como eu não possuo», que constitui certamente um dos poemas mais amargos da poesia portuguesa, não hesitando em definir a sua imposição face ao desejo de ser mulher.

Três são os momentos essenciais deste poema, dentro da perspectiva que escolhi tratar. O primeiro sublinha que o poeta não possui, mesmo quando enlaça:

«e não possuo mesmo quando enlaço»;

o segundo é mais explícito, e retoma, na primeira pessoa, como já verificamos antes, o que fora confiado a uma personagem (Ricardo de Loureiro) na ficção:

«Não sou amigo de ninguém. P'ra o ser
Forçoso era antes possuir
Quem eu estimasse — ou homem ou mulher,
E eu não logro nunca possuir!...» [23].

Não podemos deixar de sublinhar e de reter o alargamento sensível da temática: se na ficção não era possível possuir alguém do mesmo sexo, desta vez o poema sublinha que essa impossibilidade — que não corresponde todavia a uma impotência, dado que o poeta confessa a importância do onanismo [24] — se estende também às mulheres. O importante reside neste irresistível crescimento dos obstáculos sexuais, que reduzem ou amputam o espaço sexual normal.

---

[23] *Poesias*, o.c., p. 70-72.

[24] «Ressurreição», in *Céu em Fogo*, o.c., p. 292: «E nem mesmo tinha achado um refúgio no onanismo — sem dúvida a maior, a mais completa e amarfanhadora, a mais vaga: logo a mais erguida em chama». Convém talvez acrescentar aqui um elemento que, voluntariamente, deixei de lado nesta curta incursão no mundo complexo de Sá-Carneiro: o facto de as suas personagens serem frequentemente «à clé». Guilherme de Santa Rita está frequentemente presente: compare-se por ex. a biografia da personagem Gervásio Vila-Nova, p. 25 de *A confissão de Lúcio*, com a pretensa biografia que Santa-Rita descreveu a Sá-Carneiro, *Cartas...*, vol. I, p. 25-26. Há de resto nomes cuja transparência não permite dúvidas, v. g. o Fernando Passos desse conto complexo, embora um pouco atabalhoado do ponto de vista literário, que é «Ressurreição»: «Fernando Passos acordara-o em alma. A ele devia Inácio o desdobramento em Oiro do seu génio grifado, toda a ascensão em heráldico do seu espírito, — e os laivos imperiais de Novo com que a sua obra hoje se timbrava, mosqueando-o de Auréola, diademando-se de Sombra». *O Céu em Fogo*, o.c., p. 322-323. Podia continuar-se esta leitura, mas ela só poderá ser levada a cabo no quadro de uma edição crítica que não poderá ser levada a cabo enquanto se não publicarem todos os inéditos do poeta, o que talvez venha a acontecer nos próximos anos.

Esta inquietação não só é compreensível, como encontra maneiras de ser resolvida, em pelo menos duas passagens da ficção. Com efeito, o narrador sublinha a existência de uma inversão em relação às ideologias e às práticas normais; não é ele, como homem, que possui, mas é ele que é possuído pelas mulheres. A primeira diz respeito a *A Confissão de Lúcio:* «...E em verdade não fui eu que a possuí — ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu...»[25]. A segunda, que como não podia deixar de ser aparece no conto «Ressurreição», diz as coisas de maneira ainda mais clara: «a sua primeira amante não a buscara ele: ela própria viera ao seu encontro — nem a possuíra ele; ela só o possuíra...»[26]. Não pode haver a mínima dúvida a esse respeito, e estas duas passagens podem encontrar um elemento de reforço na referência à maneira, extremamente parisiense, como Ricardo de Loureiro fora abordado por duas jovens num boulevard qualquer: «uma tarde de Abril, há três anos, caminhava nos grandes bulevares, solitário como sempre. De súbito, uma gargalhada soou perto de mim... Tocaram-me no ombro... Não dei atenção... Mas logo a seguir me puxaram por um braço, garotamente, com o cabo de uma sombrinha... Voltei-me... Eram duas raparigas... duas raparigas gentis, risonhas... Aquela hora, duas costureiras — decerto — saídas dos *ateliers* da Rua da Paz. Tinham embrulhos nas mãos... / E uma delas, a mais audaciosa: / — Sabe que é um lindo rapaz? / Protestei... E fomos andando juntos, trocando palavras banais... (Acredite que meço muito bem o ridículo desta confidência). / À esquina do Faubourg Poissonière, despedi-me: devia-me encontrar com um amigo — garanti. Efectivamente, num desejo de perversidade, eu resolvera pôr termo à aventura. Talvez receoso de que, se ela se prolongasse, me desiludisse. Não sei...»[27].

Trata-se das condições civilizacionais modernas, e mínimas, para superar as barreiras intransponíveis que na Lisboa provinciana, cauta e pacata, continuavam a impedir não só as relações sexuais normais, mas tornavam inacessível a própria ideia de beleza[28]. Nestas condições sonhar com as grandes cidades não é, como quis pelo menos uma vez

---

[25] *A Confissão...*, o.c., p. 96.

[26] «Ressurreição», in *Céu em Fogo*, o.c., p. 287.

[27] *A Confissão...*, o.c., p. 64-65.

[28] Em «Ressurreição», in *Céu em Fogo*, o.c., p. 281, Sá-Carneiro define asperamente a Lisboa provinciana do seu tempo: «Lisboa era uma casa estreita, amarela — parentes velhos que não deixam sair as raparigas — luz de petróleo, tons secos, cheiro de alfazema...». Nem sequer ainda o gás, mas o petróleo, com o seu cheiro acre e a sua luz quase cega!

Fernando Pessoa, pôr em evidência uma carga provinciana, mas precisamente não aceitar os compromissos com as Ofélias empregadas de escritório. A fronteira passa, entre o mais, pela liberdade sexual, que ou permite a «revêrie» erótica, ou até a perigosa realização dos fantasmas, como acontecerá a Mário de Sá-Carneiro entre fins de 1915 e o dia 26 de Março de 1916 em que se suicidou. Do que não resta dúvida, é da importância fundamental destes fantasmas na organização da relação com o mundo, que é também a condição indispensável à constituição e à estruturação do imaginário. Este, como já tantas vezes tem sido dito, passa por um drama sexual, mas convém tentar pôr-lhe a nu os elementos estruturantes [29].

Como encontrar uma solução? Tal é o elemento central que domina os dois textos mais singulares da produção em prosa de Mário de Sá-Carneiro, e que se respondem de maneira simétrica invertida. Com efeito, tanto um como outro se interrogam a respeito das relações possíveis, quando não necessárias, entre os homens que se estimam e mais do que isso, se amam. Em *A Confissão de Lúcio*, a relação está travada, porque Ricardo de Loureiro não pode ter relações com alguém do mesmo sexo. Não podendo transmutar-se, procura ele encontrar uma solução, sabendo que, nesta circunstância particular, esse mediador só pode ser uma mulher. Ou seja, só as mulheres podem permitir que os homens estabeleçam relações físicas entre eles. O corpo da mulher ou das mulheres graças aos quais entram em contacto, são meras abstracções enquanto pessoas, na medida em que só o corpo interessa a esta operação eminentemente masculina.

Em *A Confissão de Lúcio*, o narrador salienta o carácter particularíssimo de Marta, que não «tinha recordações; essa mulher nunca se referira a uma saudade da sua vida». Essa condição singular acaba por impressionar o narrador, que não pode compreender esta lisura em relação ao passado, e que conclui: «aquela mulher ergue-se aos meus olhos como se não tivesse passado — *como se tivesse apenas um presente!*» [30]. A razão é evidente neste momento, mas há-de vir a sê-lo mais tarde: esta mulher não existe como pessoa, sendo apenas o mediador indispensável ao estabelecimento de uma relação sexual indirecta entre o narrador e Ricardo de Loureiro. Esvaziada da sua

[29] Não deixa de ser singular verificar que o prefácio de *Céu em Fogo*, de Maria Aliete Dores Galhoz escamoteia esta interrogação sexual, que constitui um dos aspectos mais fascinantes e reveladores da «paranóia neurótica libidinal», de que fala Freud em casos desta natureza, caracterizados por uma fortíssima frustração sexual que só pode levar à morte.

[30] *A Confissão...*, o.c., p. 80.

condição psíquica, Marta não pode ser uma mulher normal, mas uma espécie de zombi, que só pode assumir a realização da relação sexual. Dada a impossibilidade de encontrar uma solução pessoal, na medida em que só há dois sexos na natureza, trata-se, no caso destes homens, de inventar a solução capaz de satisfazer o ímpeto, a força das pulsões femininas.

É verdade que na construção do percurso que há-de levar ao desenlace dramático, vão ser semeadas algumas pedras fundamentais, como acontece em dois momentos que se podiam chamar fulvos, se pudéssemos recorrer ao vocabulário de Sá-Carneiro. O primeiro ocorre quando Marta se queixa do carácter morno dos beijos do narrador, convidando Ricardo a mostrar-lhe como se fazia: «Ricardo, o meu amigo, ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me...». A pulsão feminina passa, neste caso, para o campo directo do homossexualismo, mas este será passageiro, embora não possa deixar de suscitar algumas dúvidas a respeito do estatuto físico de Marta: «*o beijo de Ricardo fora igual, exactamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que os beijos da minha amante*. Eu sentira-o da mesma maneira»[31].

Repare-se no recurso ao itálico para pôr em evidência a importância crucial do que acaba de verificar o narrador: não há diferença real entre o feminino e o masculino. Se bem que também se não resolva o sentido turvo da similitude: é Marta que é mais masculina do que se quis dizer, ou, inversamente, é Ricardo que se inscreve assim nas práticas e nos gestos femininos? O itálico sublinha não só a identidade da *cor*, mas salienta o que parece ser mais importante, a saber, estes beijos, masculino ou feminino, são portadores da «mesma perturbação». Espaço turvo, dizia eu há pouco, e não parece que possa recorrer-se a outra forma de qualificar a situação, na medida em que se não sabe quem é quem, ou antes, fica-se na incerteza quanto à marca sexual dos beijos. Se bem que o narrador não queira dexiar-nos nessa incerteza: assim se explica que se deslise assaz rapidamente do sabor e da perturbação do beijo, para a interrogação a respeito da posse ela própria que, como dizem claramente a poesia e a ficção, constitui a dúvida essencial da relação real ou imaginária de Sá-Carneiro com o Outro e com o mundo.

Situação reforçada ou completada um pouco mais adiante, quando, interrogando-se sempre a respeito dessa confusão dos sentidos,

---

[31] *Ibid.*, p. 109.

o narrador reconhece que o corpo de Marta não podia ser possuído: «...começou a parecer-me, não sei porquê, que nunca a possuíra inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se* «ela» *fosse do meu sexo*»[32]. Desliza-se da incerteza das sensações para um domínio mais concreto: o da viabilidade ou da impossibilidade da posse. Pouco a pouco, Marta muda de estatuto, na medida em que se aproxima cada vez mais de uma maneira masculina de ser e de fazer. O narrador é empurrado para uma fronteira dura como uma parede, e que não pode ser evitada. Mas compreende-se a profunda perplexidade do narrador, na medida em que é obrigado a reduzir os caracteres da feminilidade de Marta, cada vez mais confundida com o marido, que é também o amigo do narrador. Encruzilhada dos sentidos, que mobiliza tanto os gostos e os corpos femininos, como masculinos. Como distinguir uns dos outros? E como pode um homem separar o que é masculino do que é, ou devia ser, feminino?

Contudo não podemos ainda decidir acerca do verdadeiro estatuto, físico e psíquico, de uns e de outros, porque, interiormente a esta estrutura, intervêm elementos vários que permitem uma melhor análise da situação. Tais os que dizem respeito a dois problemas que nitidamente se confundem, pelo menos na prática do narrador. O primeiro diz respeito ao sadismo, na sua relação com Marta. O narrador, que é também o amante — para recorrer ao vocabulário de Sá-Carneiro, que não será nunca o meu — não hesita em dar conta das suas violências, que assentam num feiticismo evidente. Essa relação sádica é a da mordedura: «trinquei-lhe a ponta dos seios mortos»[33], que ainda por cima carrega consigo uma gota de necrofagia, pelo menos no que diz respeito às formas utilizadas. Mas esta referência modesta, não consegue esconder a veemência desta relação sádico-feiticista:

«E um dia de triunfo, finalmente, descobri-lhe no seio esquerdo uma grande nódoa negra... Num ímpeto, numa fúria, colei a minha boca a essa mancha — chupando-a, trincando-a, dilacerando-a»[34]. Reparemos, porque é certamente importante, que esta violência deve

---

[32] *Ibid.*, p. 112.

[33] «O Fixador de Instantes», in *Céu em Fogo*, o.c., p. 269. Não é possível deixar de citar Baudelaire que no poema «Au lecteur», que abre *Les Fleurs du Mal*, sublinha a banalidade dessa «carícia»:

> Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
> le sein martyrisé d'une ancienne catin.

[34] *A Confissão...*, o.c., p. 119.

provocar a queixa da mulher vítima desta forma particular de feiticismo-vampirismo: «ao entrelaçá-la, hoje, desta ia-me em êxtases tão profundos, mordia-a tão sofregamente, que ela uma vez se me queixou»[35]. O facto de não protestar contra a segunda agressão vampírica, deixa o narrador perplexo: «Marta, porém, não gritou. Era muito natural que gritasse com a minha violência, pois a boca ficara-me até sabendo a sangue. Mas o certo é que não teve nem um queixume. Nem mesmo parecera notar essa carícia brutal...»[36]. Note-se que para o narrador esta violência vampírica não passa de uma «carícia brutal». Neste caso o oxímoro não consegue disfarçar o carácter brutal das relações, e sobretudo a necessidade de «estraçalhar os corpos», graças à boca: dentes, língua, palato. O sádico é, como já o disse um pouco antes, um sádico-vampiro. Não um Drácula, mas um vampiro de extracção modesta, que quer sobretudo submeter o corpo da mulher à violência ritual que permite o reforço da autoridade falocrática.

O que não impede que sejamos colocados perante uma relação singularmente diferente daquela que tem sido retida pelos nossos analistas. A verdade é que o fantasma feminino de Sá-Carneiro não pode separar-se das condições psíquicas que fazem do homem o macho da violência, neste caso passando pelo sangue, e pelas marcas «roxas». A cor que parecia simplesmente heráldica, remete sobretudo para o domínio da violência vampírica, e podemos certamente recorrer ao sistema cromático resultante da relação sexual brutal e brutalizadora, para melhor interrogar os valores cromáticos da poesia e da ficção de Sá-Carneiro. O que, diga-se de passagem, não entra no projecto desta comunicação. Tanto mais que esta violência pertence também ao inventário das práticas eróticas de «Ressurreição»: «havia de a morder, de a ferir — sim, de a ferir! — com os meus beijos, arroxeadamente»[37]. Veja-se que, neste caso já, o advérbio de modo, que parecia remeter apenas para um matiz cromático, sem outra referência, só pode ser compreendido quando se considera a importância desta estrutura da violência falocrática. Porque, e *seja qual for a posição relativa do homem, é sempre este quem impõe a violência como meio para resolver os fantasmas sexuais*, sejam estes de carácter inteiramente masculino, ou sejam eles o resultado das pulsões femininas.

---

[35] *Ibid.*, p. 119.
[36] *Ibid.*, p. 119-120.
[37] «Ressurreição», o.c., p. 289.

Reside aqui, pelo menos em meu entender, um dos módulos mais significativos do sistema: seja qual for a importância das pulsões femininas, veiculadas pelo imaginário, o homem acaba sempre por assumir a violência negativa das práticas falocráticas. A contradição explode constantemente, impondo a veemência da contradição entre o corpo e a psique masculinos, e as pulsões femininas. Tal é o que acontece em *A Confissão de Lúcio:* Ricardo de Loureiro confessa ao narrador, Lúcio, que Marta não possui uma existência real ou autónoma, dado ser uma invenção sua para assegurar, enfim!, a relação de amizade a que aspirava e que, como vimos anteriormente, não pode dispensar a posse. Esta confissão não pode ser confundida com a «confissão» de Lúcio, e na verdade este tem pouco, pessoalmente, a confessar: ele será apenas o sobrevivente desta relação complexa, que vai purgar na cadeia o «crime» da vida e da morte de uma paixão. Mas é Ricardo que cria as personagens e assegura a encenação: «uma noite, porém, finalmente, uma noite fantástica de branca, triunfei! Achei-A... sim, criei-A!, criei-A!... Ela é só minha — entendes? — só minha... Compreendemo-nos tanto, que Marta é como se fora a minha própria alma. Pensamos da mesma maneira; igualmente sentimos. Somos nós-dois... Ah! e desde essa noite eu soube, em glória soube, vibrar dentro de mim o teu afecto — restituir-te: mandei-A ser tua! *Mas, estreitando-te ela, era eu próprio quem te estreitava*... Satisfiz a minha ternura!»[38].

A ambiguidade da relação aparece aqui amplamente reforçada, por uma razão entre outras: se Marta sustenta uma relação física com Lúcio, é na alma de Ricardo que a sexualidade se completa. E neste caso, Lúcio que parecia ser o possuidor, é apenas o homem manipulado, e por conseguinte despossuído da sua iniciativa, e sexualmente possuído por Marta — como ele próprio pressentira — que não é mais do que um agente da sexualidade de Ricardo. O inesperado está todavia à vista: não há simetria entre os dois desejos. Se Ricardo ama Lúcio com uma ternura que para ser completa exige a relação sexual e a posse física, já Lúcio deseja apenas o corpo feminino de Marta, embora procure também a presença dos demais homens que têm relações com ela. Mas a relação com outros não elimina o carácter feminino do corpo, e a relação com os homens é sempre mediatizada, o que Lúcio parece não suportar. Situação que provoca o estupor de Ricardo que, para garantir a continuidade da sua relação preferencial

[38] *A Confissão*... o.c., p. 148.

com Lúcio não hesita em visar Marta com o seu revólver. Mas o que cai aos pés do narrador — Lúcio — não é Marta, mas o corpo de Ricardo de Loureiro.

A relação entre homens passa assim por uma possibilidade de mediação feminina: o corpo da mulher constitui na realidade o duplo do homem. Creio que neste caso convém evocar a situação que pode ter servido de modelo a Sá-Carneiro, certamente o *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, que permitia articular a relação complexa entre o homem e o seu duplo. Embora *A Confissão de Lúcio* implique uma noção de duplo completamente diferente, na medida em que explica ele que os homens são todos potencialmente portadores de duplos femininos. A força das pulsões femininas pode ser tal que provoca um desdobramento, única maneira de assegurar e até de reforçar as relações de amizade e de ternura entre os homens.

O que nos introduz ao segundo problema evocado mais atrás, e que diz respeito à conjunção dos corpos masculinos. Neste caso particular, Marta é encarregada de se oferecer a Lúcio para permitir que este seja possuído por Ricardo. A posse física é aqui provavelmente inferior à posse intelectual. Faz-se assim a demonstração de que o imaginário possui uma força que o corpo não conseguirá nunca alcançar. Mas, por outro lado, Marta sustenta relações com pelo menos três homens, e esta situação é de natureza a exacerbar o interesse de Lúcio: «com efeito, sabê-la possuída por outro amante — se me fazia sofrer a alma, só me excitava, só me contorsia de desejos...»[39]. Uma mulher caracterizada pela liberdade das relações com os homens, rompendo com a relação monogâmica de tipo conjugal, desembaraça-se da norma e atravessa a barreira que a separa da infracção e da liberdade. Lúcio recusa também a norma e por isso o seu interesse por Marta é reforçado, e a situação podia ser enunciada graças ao recurso a uma regra de três simples, sendo a incógnita, traduzida pelo x clássico, o grau de desejo que a mulher pode provocar e que depende do número de amantes, da quantidade de marcas físicas e do tempo consagrado a estas relações[40].

As relações com os diferentes homens que atravessam a vida de Marta é dada a ver graças ao fantasma da roxidão: «Sim! sim! — laxos

---

[39] Ibid., p. 119.

[40] $D = \frac{A \times M}{DA}$ Sendo D o desejo, A o número de amantes, M o número de marca e DA correspondendo ao número de dias do ano, de maneira a definir a intensidade e a continuidade das relações.

de roxidão! — aquele corpo esplêndido, triunfal, dava-se a três homens — três machos se estiraçavam sobre ele, a poluí-lo, a sugá-lo! Três? Quem sabia se uma multidão?... E ao mesmo tempo que esta ideia me despedaçava, vinha-me um desejo perverso de que assim fosse»[41]. Aqui se vê o segundo aspecto perturbador desta relação. Até agora fora ela assumida e transcrita por meio das pulsões femininas de Ricardo. Assistimos neste caso a uma transferência cuja subtileza não será possível dissimular: o prazer do narrador, que é também o amante, é independente da função de Ricardo, porque se articula na relação com o corpo de Marta: o prazer aumenta na proporção directa do número dos amantes, sendo esta progressão reforçada pela eventualidade das marcas físicas deixadas no seu corpo. A relação desdobra-se como um leque, deixando aparecer a acumulação progressiva do sadismo, se bem que, em cada caso, exista uma conotação sado-masoquista: sofre, o narrador, com as marcas dos corpos dos demais homens que possuíram Marta, mas o seu prazer progride em função do número conhecido, ou fantasiado, desses mesmos homens. Aqui o elemento feminino deriva mais do número de homens identificados, que do corpo da própria Marta.

Acrescente-se ainda, embora de maneira quase passageira, que o «roxo», que assinala por vezes os comportamentos vampíricos dos homens, constitui um sinal visível. E encontramos em «O homem dos sonhos» algumas passagens que remetem para uma prática do «voyeurisme». Referência duplicada: «ah! como é delicioso possuir com a vista...» e «possuirmos um corpo de mulher só com a vista»[42]. Tais referências, como outras anteriores, sublinham o inventário das práticas feiticistas de Sá-Carneiro, que não dos diferentes narradores, na medida em que os textos se confundem, remetendo sempre para o mesmo eixo da escrita, que só pode ser o autor: já encontramos as unhas, polidas, vermelhas ou douradas, assim como um feiticismo dos pés, que chegam até a ser roídos[43], e ainda os seios, que são certamente

---

[41] *A Confissão...*, o.c., p. 119.

[42] «O homem dos sonhos», *O Céu em Fogo*, o.c., p. 164.

[43] Já fiz uma referência a este feiticismo dos pés, v. nota 11. Mas faltara acrescentar que Sá-Carneiro sublinha também o choque provocado pelas unhas douradas de uma bailariana:

— Você reparou que ela trazia os pés descalços, em sandálias, e as unhas douradas?

— Você crê?... Não...».

A Confissão de Lúcio, o.c., p. 29.

Retenhamos a dupla surpresa, tanto a de Sá-Carneiro, como a do seu interlocutor, que põem a nu a importância da mudança, e o choque tanto estético como psicológico que ela acarreta.

um dos lugares erotómanos por excelência, no vocabulário físico de Sá-Carneiro. Ao que se acrescenta os cabelos, que nitidamente Sá-Carneiro prefere pretos, ao contrário do fantasma alourante que tantas vezes assinala a alienação dos homens portugueses, escritores ou não.

Tive várias oportunidades de sublinhar o parentesco existente entre *A Confissão de Lúcio* e o conto «Ressurreição». Assinalei até tratar-se de uma situação que devia ser classificada como pertencendo a uma simetria invertida, na medida em que as soluções encontradas para o mesmo problema, o da posse, era, em «Ressurreição», exactamente o inverso do que fora proposto em *A Confissão de Lúcio*. De fracto, o conto descreve a situação em que o narrador se apaixona — desconfie eu, embora, do real conteúdo desta fórmula — por uma jovem actriz, Paulette, que entre o mais é deveras pequena[44]. Acontece todavia que essas relações passam por vários acidentes, que sublinham o carácter tempestuoso da relação, não sabendo o narrador como gerir o seu interesse pela jovem actriz. Neste caso, Sá-Carneiro escolhe um meio profissional que, embora parisiense, remete certamente mais para os conhecimentos que eram os seus em matéria de teatros e de actrizes em Lisboa[45].

Seja como for, e haverá nesse caso convergência entre os dois contos, a jovem actriz vai morrer rapidamente, exaurida pelo «éter, a cocaína... e a fornicação...» Porque a jovem actriz, mau grado a sua pequenez, teve a coragem de «arder... de se entregar à chama audaciosamente... toda nua... *E gostava de todos...*»[46]. Uma mulher assumindo inteiramente a sua liberdade, não recusando a nudez no palco, antes a assumindo como um desafio, que só podia acarretar a morte. Esta morte leva o narrador a reforçar as suas relações de amizade com um antigo amante de Paulette: «ao princípio, com efeito, unira-os uma comunhão de coisas gentis que se acumulavam apenas em torno dalguém que existia — *que era uma realidade*. Ao passo que

---

[44] Parece que, pelo menos neste aspecto, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa partilham o mesmo fantasma «lusitano»: a mulher e a sardinha querem-se pequeninas. Esta comparação propriamente alimentar, explica-se pelo facto de que, e não só em português, as mulheres também devem ser «comidas». Mas se Paulette é «pequena» lembremos que Ofélia Queiroz o era também.

[45] Na carta de 26 de Março de 1915, dirigida a Fernando-Pessoa, Sá-Carneiro insiste em impor um encontro ao poeta, sublinhando que «a Duda vai no princípio e eu venho-me logo embora do teatro». *Cartas...*, o.c., vol. II, p. 29. Acresce que Sá-Carneiro manteve uma correspondência com esta actriz, cartas hoje em poder do Prof. François Castex, como teve ele a amabilidade de me informar.

[46] «Ressurreição», in *Céu em Fogo*, o.c., p. 348.

hoje, compungida, essa gentilza ondulava em redor de uma saudade — mais subtilmente, portanto; mais impregnadamente, num torpor mais sensível»[47]. Semelhante relação, instalada nas margens opostas do mesmo sentimento pela mesma mulher, teriam de encontrar uma solução física, que completasse as opções intelectuais ou espirituais dos dois protagonistas.

Mário de Sá-Carneiro parece ter encontrado algumas dificuldades em redigir os diferentes estádios da aproximação física que se estabelece entre os dois homens. A narrativa conhece uma suspensão brusca, indicada graficamente por duas linhas de pontos de suspensão, que introduzem a um parágrafo revelador, cujo carácter abrupto nem por isso deixa de ser evidente: «...Até que um dia, sem saberem como, os seus corpos nus, masculinos, se entrelaçaram»[48]. Não podemos duvidar de que se trata de uma solução perfeitamente inversa daquela que nos fora proposta em *A Confissão de Lúcio*. Sendo, contudo, que em ambos os casos as mulheres morrem, deixando os seus amantes face a um vazio, físico, espiritual e sobretudo sexual, que terá de ser resolvido. Em *A Confissão de Lúcio*, a solução intervinha por via da morte de Marta, que desaparecia devido à morte de Ricardo de Loureiro, assinalando a impossibilidade de uma relação física directa entre dois homens.

Em «Ressurreição», o narrador dá um passo em frente na sua panóplia física: é finalmente possível assumir essa relação física, embora ela apareça como uma espécie de desígnio do arbitrário, cujas razões nem sequer podem ser analisadas. Aí intervem a fórmula abstracta, e deveras cómoda do «sem saberem como». Mas importa sobretudo reter o elemento perplexizante: dessa relação homossexual ressurge a jovem Paulette: «Além-Ressurreição! Ultra-Realidade só a Alma! Fora — *em Milagre sentiu o artista* — como se no mútuo desdobramento psíquico da Saudade comum, a força sexual de ambos, astralmente, lograsse, conjugada, ressuscitar entre os seus corpos — para A esvair — Paulette, ela própria, toda nua e subtil, arfando luar...»[49]. Situação singular, mas não mais do que a já encontrada em *A Confissão de Lúcio*. Mas enquanto nesta narrativa o desencontro final entre os dois homens aniquila definitivamente a mulher, já o encontro entre os dois amantes sucessivos, permite a *ressurreição* de Paulette.

---

[47] *Ibid.*, p. 350.
[48] Id., p. 352.
[49] Id.

Se considerarmos o elemento estruturante mais significativo, podemos facilmente concluir que se trata da possibilidade, para um homem que se dá conta da intensidade das suas pulsões femininas, de manter relações com os outros homens sem passar pela falsificação das relações que é a prática homossexual. Podemos sobretudo dar-nos conta da intensidade do fantasma de Sá-Carneiro, que pretende ter acesso aos homens, não directamente, mas graças a um mediador. Neste caso, compete saber se esta interrogação é apenas literária, ou se o seu fantasma possui uma dupla articulação: a literária, e a física ou psíquica individual. Sabe-se muito pouco a respeito das mulheres que atravessaram a vida de Sá-Carneiro. Esta lacuna é significativa, mas traduz ela sobretudo a enorme discrição do poeta no que diz respeito à sua vida sexual real. Tanto o inventário das formas e das funções ou das perspectivas dos fantasmas é pormenorizado, tanto a biografia mostra uma grande falta de materiais fiáveis.

Sabemos todavia que Sá-Carneiro teve pelo menos uma relação com uma jovem francesa, Hélène, que procurou arrancá-lo ao poço do suicídio, tendo procurado salvá-lo do seu próprio destino, tal como diz a correspondência de Sá-Carneiro (carta de 4 de Abril de 1916, dirigida a Fernando Pessoa), assim como a de Carlos Ferreira, também dirigida a Fernando Pessoa e que se limita a fazer uma referência à «amante»[50]. Os parcos elementos de que dispomos permitem todavia pôr em evidência o parentesco temático, e às vezes formal, entre a correspondência, a poesia, a ficção e as escolhas individuais, pragmáticas e até mortais. Com efeito, é o próprio Sá-Carneiro que põe em evidência o facto de a sua última companheira francesa, Hélène, ser pelo menos uma «demi-mondaine», sendo assim capaz de ganhar o dinheiro indispensável à sobrevivência económica do jovem casal. Retenhamos os passos fundamentais dessa carta, um pouco abandonada pela crítica: «ficou muito contente por me encontrar — descompôs-me — claro e foi arranjar dinheiro visto que eu o não tinha... Antes disso fiz outra cena: quis partir um copo, eu, na minha cara. Ela agarrou-me a tempo a mão. Não obstante rachei um beiço... Uma beleza como você vê... Arranjou-me também dinheiro para mandar novo telegrama ao meu pai — em suma até receber a resposta será ela que — não sei como: isto é, demais o sei... — me arranjará o dinheiro. Veja você que coisa tão contrária à minha «sorte», à minha

[50] *Cartas...*, o.c., vol. II, p. 225.

psicologia... Agora já não é blague se se disser que eu vivi à custa duma mulher...»[51].

Carta naturalmente central, porque assinala o fim de um círculo, em que Sá-Carneiro correu atrás dos seus próprios fantasmas até finalmente os encontrar na única cidade que lho permitia. A jovem parisiense, ou prostituta das ruas de Montmartre, ou «demi-mondaine», ganhava o dinheiro com o único instrumento, ou o único capital de que dispunha; o seu corpo. Mário de Sá-Carneiro não pode recusá-lo, e podemos até interrogar-nos mais fundamente: não será esta a situação extrema que, no plano do imaginário, percorria tantos passos dos seus poemas e dos seus contos ou narrativas? Embora o problema do dinheiro não possa ser separado do problema ético: ao aceitar viver com uma jovem prostituta, Sá-Carneiro está em vias de realizar uma parte da relação descrita — de maneira premonitória, parece — em *A Confissão de Lúcio*. Pois não é a prostituta a mulher que carrega consigo as marcas dos outros homens? Não é o seu corpo, o corpo público dos outros, antes de pertencer ao amante? E não poderá Sá-Carneiro aí encontrar a multidão dos outros homens que já a possuíram e prever os demais que estão já em vias de a possuir, em troca de um dinheiro que ele não poderá recusar? Um dinheiro que cheira a homem, a esperma...

De facto, o corpo e o sexo desta mulher não são pertença exclusiva do poeta. Não só a jovem Hélène há muito deixara de ser virgem, mas essencialmente vive ela da venda do seu corpo possivelmente nesses grandes boulevares que foram o inferno e o paraíso de Sá-Carneiro. Por outro lado, consegue ela reunir no mesmo corpo, em todo caso na mesma relação, as duas linhas opostas da relação de Sá-Carneiro com as mulheres: sempre que Eros é convocado, é para tornar inevitável a intervenção de Tanatos: tanto em *A Confissão de Lúcioo*, como em «Ressurreição», as mulheres amadas morrem. Uma vez mais, ao aceitar ou ao propor esta relação, cuja história nos escapa inteiramente — com efeito: deriva ela das relações entre a prostituta e o cliente, ou teria havido uma forma qualquer de corte por parte de Sá-Carneiro? Sá-Carneiro reconstitui, na vida prática, a relação sexual — e porque não amorosa? — que só pode carregar a morte consigo: mas desta vez a vítima não será a mulher, como se a criação literária procurasse apenas inverter o sentido do real. Como ele

---

[51] Id., ib., p. 178-179.

próprio diz, nada há mais contrário à sua maneira de ser, mas está ele entalado entre a falta de dinheiro e de soluções outras, e a necessidade de ir até ao limite mais extremo desta relação.

Sente-se, mais do que se pode provar — pelo menos no estado actual dos nossos conhecimentos—que Sá-Carneiro aceitou, ao iniciar esta relação, o perigo mortal que ela continha para o grande burguês que ele era então, dândi e snobe, sempre disposto a denunciar a vulgaridade da multidão ou antes da «maioria». Fazendo-o, rompe ele de maneira definitiva com as regras esssenciais do seu mundo, burguês com pretensões a aristocrata no caso de esta maneira de dizer não ser tautológica. Decerto pertence ele a um grupo particular de grandes--burgueses: trata-se também de um artista, que pretende viver entre artistas e realizar uma grande e definitiva obra literária. Não esqueçamos todavia que sempre foi grande a sua reserva em relação aos artistas provindos da pequena-burguesia ou do campesinato, como revela inclusivé o seu comportamento em Paris: habitando na «rive gauche», em plena rue des Écoles, Sá-Carneiro atravessa as pontes do Sena para se instalar na «rive droite», desertando do Quartier Latin, onde havia estudantes portugueses, como os Aquilinos, Custañès, e outros. Mas não pode ele esquivar-se nem ao fado, nem à zona, para recorrer às suas fórmulas. A relação com Hélène tinha sido amadurecida tanto na ficção como na poesia, e respondia a um sonho erótico fundamental, e não só não podia ter sido evitada, como aparece como o resultado final dessa longa elaboração do imaginário de Sá-Carneiro. De resto, essa aproximação é assegurada por um elemento de ordem topográfica que parece ainda hoje simbolicamente revelador: Sá-Carneiro transfere-se do Quartier Latin, onde era vizinho da Sorbonne, para Montmartre, mais perto dos grandes boulevares, mais perto também da prostituição que o atraía, devido ao corpo das mulheres e às marcas dos homens que as tornavam ainda mais sedutoras.

Porque não pode ele fugir, nem decerto o poderia, à necessidade de assegurar a encarnação do fantasma: uma vez que aparecera na prosa e na poesia o perfil da mulher que podia tornar realizável o fantasma da relação com os outros homens, Sá-Carneiro não pode opor-se ao convite que lhe era feito. Não podemos duvidar do afecto que lhe era consagrado pela jovem francesa: a carta em que Sá-Carneiro dá conta a Fernando Pessoa das buscas inquietas levadas a cabo por essa jovem, e a maneira como se dispõe a ganhar o dinheiro necessário para os dois, o facto de ter mobilizado a irmã para a acompanhar nessa busca urbana, são prova suficiente do interesse consagrado ao poeta português. Mas

Sá-Carneiro foi sempre um homem lúcido, e sabia ele que ao dar este passo inicial para fazer coincidir o fantasma e a prática pessoal, se encontrava em risco mortal. Mas, por outro lado, e como já sugeri um pouco mais atrás, Sá-Carneiro encontra-se face à violência da angústia libidinal nevrótica, para recorrer ao arsenal das definições de Freud. Ora semelhante angústia assenta sempre na frustração sexual, que foi certamente o pão nosso de cada dia de Sá-Carneiro.

Simplesmente, ao fazer coincidir o fantasma e a prática, Sá-Carneiro rompia perigosamente com os seus valores éticos, ou, como ele próprio salienta na carta quase final dirigida a Fernando Pessoa, «tão contrária à minha 'sorte', à minha psicologia». Na verdade contrário à ética do grande-burguês que adoptara os modelos clássicos da aristocracia. Nestas condições, a tentativa de solução do beco-sem-saída existencial, só podia concluir-se pelo suicídio, como de facto era previsível. Não são as dificuldades económicas, como tão chatamente ainda se continua a afirmar, que levaram Sá-Carneiro ao suicídio mas antes a impossibilidade de suportar o choque provocado pela realização dos fantasmas mais profundos, que tinham a ver com a sua frustração sexual. Se bem que *A Confissão de Lúcio* seja ainda hoje o texto mais soberbamente erótico da literatura portuguesa, graças à liberdade sem censura que tudo permite e tudo acata, a verdade é que o *senhor* Mário de Sá-Carneiro, não podia estar de acordo com o *autor* que também usava esse nome. Essa disjunção só podia levar à destruição do frágil esquife da vida na terrível torrente urbana de Paris, cidade «lobo e amigo». Foi finalmente o lobo que ganhou, animal quase humano, e por isso realmente antropófago, como as grandes metrópoles continuam a sê-lo.

La negación del amor en el *Livro do Desassossego*

ÁNGEL CRESPO

La máscara literaria de Fernando Pessoa que es el Bernardo Soares [1] autor del *Livro do Desassossego* confiesa en algunas ocasiones, lo mismo que el Pessoa ortónimo, la atracción sensual que sobre él ejercen las mujeres. Si Pessoa, refiriéndose a una adolescente, dice que «Apetece como um barco» y se pregunta patéticamente: «Meu Deus, quando é que eu embarco? / Ó fome, quando é que eu como?[2]», Soares escribe en el fragmento 212 del *Livro do Desassossego* [3]:

> Se um momento vejo na rua um vulto nubil de rapariga, e, indiferentemente que seja, tenho um momento de suppor o que seria se elle fôsse meu, é sempre certo que a dez passos do meu sonho, aquella rapariga encontra o homem que vejo que é o marido ou o amante. Um romantico faria d'isto uma tragedia; um extranho sentiria isto como uma comedia: eu, porém, mixturo as duas coisas, pois sou romantico em mim e extranho a mim, e viro a página para outra ironia [4].

---

[1] Ver Ángel Crespo, *El Paganismo y el Problema de los Heterónimos en el* Livro de Desassossego», de próxima publicación en las Actas del Simposio sobre Fernando Pessoa celebrado en la Universidad de Vanderbilt, Nashville, Tennessee, en marzo del 1983.

[2] Fernando Pessoa, *Poesías*. Ática, Lisboa, 1952[4], p. 126.

[3] Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares, recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha; prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho; dos vols., Ática, Lisboa, 1982. En ésta y en las sucesivas citas nos referiremos al número del fragmento del que proceden, sin indicación de tomo ni de página.

[4] Respetamos la peculiar ortografía de Pessoa que, al contrario de lo que sucede en las demás ediciones, ha sido respetada por sus editores en el *Livro do Desassossego*, tal vez para ser consecuentes con las declaraciones sobre este extremo de su fragmento 15, en el que Pessoa afirma que «a orthographia também é gente». Téngase en cuenta, además, que la de esta obra no está unificada y que ha ido variando con el transcurso de los largos años de su redacción. Añadamos que una o varias palabras entre barras indican que Pessoa tenía dudas sobre ellas, y es posible que las hubiera sustituido por otras en una redacción definitiva.

Aunque el testimonio de Soares dé a entender que mira a las mujeres con cierta indiferencia, mientras Pessoa *ele mesmo* se expresa con franca ingenuidad, ambos textos coinciden en lo fundamental: que nuestro poeta, con máscara o sin ella, se siente atraído, aunque sólo sea momentáneamente, por el sexo femenino [5].

Y no es éste el único paralelismo referente al tema que encontramos entre la escritura ortónima y la de Soares, pues si Pessoa fue amado, al parecer una sola vez, y por la joven Ofélia, como demuestran sus propias cartas de amor y las relativamente recientes declaraciones de Ofélia [6] — tema en el que no podemos, ni debemos, detenernos ahora —, el ayudante de contabilidad de la Calle de los Doradores confiesa, en el fragmento 282, que durante su adolescencia gozó dos veces «da humilhação de amar», si bien, en el 283, matiza al asegurar que «Só uma vez (foi) verdadeiramente amado», con lo que el paralelismo de que venimos hablando se hace mucho más evidente.

Pero hay uno más entre el autor y su personaje: el fantasma de la homosexualidad, tan ocasional, al parecer, como el del atractivo heterosexual, si juzgamos, como parece obligado, por la relativa escasez de testimonios que, en uno y otro sentido, muestra la obra hasta ahora conocida de nuestro poeta. Pessoa, en efecto, escribió que era «um temperamento feminino com uma inteligência masculina [7]» y, en el mismo escrito, declaró más explícitamente:

> É — la suya — uma inversão sexual fruste. Pára no espírito. Sempre, porém, nos momentos de meditação sobre mim, me inquietou, não tive nunca a certeza, nem a tenho ainda, de que essa disposição do temperamento não pudesse um dia descer-me ao corpo. Não digo que praticasse então a sexualidade correspondente a esse impulso; mas bastava o desejo para me humilhar. Somos vários desta espécie... [8]»,

y entre ellos se cuentan, según Pessoa, los ejemplos ilustres de Shakespeare y Rousseau, y piensa que ese impulso se convirtió, en el

---

[5] La poesía citada fue escrita el 10 de septiembre de 1930, mientras el fragmento lo fue el 2 de septiembre de 1931. Son, pues, dos textos, no sólo muy próximos, sino correspondientes, ambos, a la madurez del poeta.

[6] Fernando Pessoa, *Cartas de Amor de*, Organização, prefácio e notas de David Mourão-Ferreira; preâmbulo e estabelecimento do texto de Maria da Graça Queiroz, Ática, Lisboa, 1978. Cf. pp. 13-44.

[7] Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Ática, Lisboa, s./d., pero 1966, p. 27.

[8] *Op. cit.*, p. 28.

caso del inglés en pederastia, mientras en el caso del ginebrino se resolvió en «um vago masoquismo», como, según vamos a ver a lo largo de estas páginas, ocurrió en el caso de Soares, el cual escribe: «Não ter sido Madame de harem! Que pena tenho de mim por me não ter acontecido isso! (268)».

Pero no cedamos a la tentación de continuar comparando la escritura ortónima con la de Soares y sumerjámosnos, sin más dilaciones, en las páginas del *Livro do Desassossego* en busca de una serie de respuestas a la pregunta de por qué Soares rechaza de plano al amor, tarea, ésta, que concebimos como una preparación a la mencionada labor comparativa.

EL AMOR DECADENTE

Los editores portugueses del *Livro do Desassossego* han agrupado sus 520 fragmentos hallados en el legado literario de Pessoa «em manchas temáticas, sem vedações a separá-las, sugerindo nexos e contrastes pela simples juxtaposição» [9] pero admiten la posibilidad de que otros editores den otra organización a estos materiales. Como criterio general, el método nos parece acertado [10], si bien susceptible de varios retoques, los cuales hemos puesto en práctica en nuestra reciente traducción de esta obra [11], siendo el principal de ellos la agrupación de determinados fragmentos en un apéndice que no concebimos como complementario ni suplementario de los demás, sino como un acto crítico que trata de hacer un distingo, ideológico y estilístico al mismo tiempo, tendente a facilitar la lectura de la obra. Dichos fragmentos son los que responden a la etapa juvenil de la redacción del *Livro* y los de la etapa de la madurez de Pessoa que pueden y deben ser considerados como producto de su relectura por parte de éste y cuya función parece ser la de tenerlos en cuenta en una futura corrección de los textos primitivos [12].

---

[9] *Livro do Desassossego*, vol. I, p. XXXII.

[10] Conf. trabajo descrito en nota 1.

[11] En prensa en Ediciones Seix Barral, Barcelona.

[12] Los mencionados fragmentos llevan en la edición portuguesa los números que figuran antes de las barras y, en el apéndice de la traducción los que figuran detrás de ellas: 108/1, 245/2, 246/3, 247/4, 248/5, 249/6, 250/7, 251/8, 252/9, 253/10, 254/11, 255/12, 256/13, 257/14, 258/15, 259/16, 260/17, 261/18, 265/19, 266/20, 270/21, 271/22, 272/23, 278/24, 301/25, 329/26, 335/27, 336/28, 366/29, 397/30, 398/31, 468/32, 481/33 y 485/34.

Es muy aparente, en dichos fragmentos, la forma estética simbolista-decadente, detectable en muchos otros de los primeros escritos — en prosa y en verso — de nuestro poeta y, por supuesto, en lo que se refiere al tema que nos ocupa, es decir, al amor, su enfoque y sus declaraciones son, si no contradictorias de ellos, sí notablemente diferentes de los del resto de los fragmentos. Creemos que ello justifica — pues lo mismo puede observarse en cuanto a otros temas y motivos se refiere —, cuando menos en parte, su citada agrupación en un apéndice. Se trata, como veremos a lo largo de esta exposición, de tanteos que sólo en el cuerpo principal del *Livro* se convierten en actitudes razonadas y coherentes.

El fundamental de dichos textos — no sólo por su extensión, sino también por su contenido — es el fragmento 251, titulado «Na Floresta do Alheamento», que fue publicado por Pessoa, y bajo su firma, en un número de la revista *A Águia* de últimos del año 1913. En él, la amada aparece al principio como un ser misterioso y desconocido para el poeta. «E quem é esta mulher que consigo veste de observada essa floresta alheia?», se pregunta el poeta, que, en 1913 todavía no ha adoptado la máscara de Bernardo Soares[13]; y, poco más adelante, insiste: «ha muito que com essa mulher que desconheço érro, outra realidade, atravez da irrealidade d'ella». La amada parece ser irreal, pero su supuesta irrealidad es insólita y, a primera vista, desconcertante: «Sonho — escribe Pessoa — e perco-me, duplo de ser eu e essa mulher», con la que camina por la floresta «sem nos olharmos — dice —, sem sabermos um do outro mais do que a presença apoiada de um braço contra a attenção entregue do outro braço que o sentia». Como «nada vale a pena», esta singular amada es una «companheira inutil» que, como el poeta, no tiene «desejos nem esperanças» y se ha olvidado, como él, «da côr dos amores e do sabor dos odios».

Baste con lo citado para comprender que este largo texto parece indicarnos, al considerar a la amada como una parte desconocida de sí mismo, y que a su vez le desconoce, que Pessoa está aludiendo al ser andrógino de las doctrinas secretas, al que los alquimistas llamaron *rebis* (cosa doble), es decir, tratando de imaginar a su componente femenino o mitad de su propio ser («perco-me duplo de ser eu e essa mulher»)[14].

---

[13] El libro fue sucesivamente atribuído al poeta ortónimo, al barón de Teive, a Vicente Guedes y, finalmente, a Bernardo Soares.

[14] En este mismo fragmento, p. 281, aparece la idea hermética según la cual, el Universo, y la Humanidad en cuanto parte de él, somos soñados por Dios.

Por ello, la carne no es para ambos más que «um perfume vago» y por ello insiste: «Eramos fora e outros. Desconheciamo-nos...» De ahí dimana, creemos, no sólo el sentimiento de soledad del poeta, sino también sus dudas existenciales, puesto que «Nenhum de nós — escribe — tem nome ou existência plausivel», pues no son más que dos productos de la ilusión («Eramos aquella paysagem») como la propia Floresta do Alheamento. Debido a lo cual, uno y otra deben estar contentos de «não ter desejos nem esperanças», de haberse olvidado «da côr dos amores».

El Bernardo Soares de los años de madurez de Pessoa también va a renunciar al amor pero, como pronto veremos, por razones más filosóficas — al menos aparentemente — que las razones esotéricas a que acabamos de referirnos. Volviendo a la prosa juvenil y decadente, señalaremos que en el fragmento titulado «Glorificação das Estereis» (278) el poeta desea que su posible, pero improbable, esposa sea estéril porque «Só a esterilidade é nobre e digna», dado que «Só matar o que nunca foi é alto e perverso e absurdo».

Partiendo de quel el amor es sueño, el escritor se dirige a la amada, en otro de los fragmentos (pensado, sin duda, incluso por su título, para «Final» de las prosas que estamos estudiando), con las siguientes palabras:

> Hoje és apenas o perfil creado d'este livro, uma hora carnalizada e separada das outras horas. Se eu tivesse a certeza de que o eras, ergueria uma religião sobre o (sonho de) amarte (258).

En estos textos sobre el amor ideal, tan diferentes de los demás del *Livro*, en los que Soares se enfrentará con el amor real de las mujeres de carne y hueso, se advierte una rebelión contra el sexo pero, curiosamente, en un contexto pagano, puesto que el poeta parece dirigir sus palabras de amor a la Gran Diosa Madre de los misterios iniciáticos, a la que pide que le torne «inutil y esteril» (255) y a la que habla en unos términos que ya no pueden causarnos sorpresa:

> (E) Que pena eu ter de rezar como a uma mulher, e não te querer (...) [15] como a um homem, e não te poder erguer os olhos do meu sonho como Aurora-ao-contrario do sexo irreal dos anjos que nunca entraram no céu! (255),

---

[15] En este caso (...) significa texto incompleto.

si bien es posible interpretar estas palabras — y a ello nos inclinamos — a la luz de la simbología tradicional, según la cual la mujer representa al principio intuitivo y pasivo, mientras el hombre es símbolo del intelectual y activo, en cuyo caso no sería lícito ver en ellas una instancia homosexual.

En términos generales, hay en los fragmentos decadentistas del *Livro* una rebelión contra el sexo, es decir, contra la sexualidad activa y pasiva, y por ello dice el poeta cuando se dirige a la amada-diosa:

> O meu horror às mulheres reaes que teem sexo é a estrada por onde eu fui ao teu encontro. As da terra, que para serem (...) teem de suportar o peso movediço de um homem — quem as pode amar que não se lhe desfolhe o amor na antevisão do prazer que serve o sexo? (256),

y la conclusión no puede ser más lógica:

> Pura só tu, Senhora dos Sonhos, que eu posso conceber amante sem macula porque és irreal (256).

Hemos hablado de amante-diosa y no lo hemos hecho a título metafórico. En el fragmento titulado «Nossa Senhora do Silêncio» (257), que empieza com las palabras «Tu não és mulher», y en el que una momentánea falta de fe hace que el poeta diga que la amada «não (é) nada», no tiene «realidade», se la evoca como divinidad lunar. Veámoslo:

> Lua de memorias perdidas sobre a negra paysagem, nítida de vazio [?], da minha imperfeição comprehendendo-se. O meu ser sente-te vazante como se fosse um cinto teu que te sentisse. Debruço-me sobre o teu rosto branco nas aguas nocturnas do meu desasocego, no meu saber que és lua no meu ceu para que o causes, ou estranha lua submarina para que, não sei como, o finjas.

¿No hay aquí una evocación de la Diosa Blanca, la *White Goddess* del poeta británico Robert Graves[16]? «Lua», «rosto branco», «negra (nocturna) paysagem», «vazante», es decir, reflujo producido por la luna, «és a lua», «lua submarina»... ¿cómo dudar de a qué diosa se está

[16] Conf. Robert Graves, *The White Goddess*, Amended and Enlarged Edition, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1982 [15], *passim*.

dirigiendo Pessoa, sino a la que, según cree, con evidente exageración, el mencionado poeta y estudioso, es el único tema y la única inspiradora de toda auténtica poesía? «Posso pensar-te virgem e também mãe porque não és d'este mundo. A creança que tens nos braços nunca foi mais nóva para que houveses de a sujar de a ter no ventre» (256), dice el poeta a sua amada, y aunque es indudable la conotación cristiana de estas palabras, no creemos que Pessoa sea el responsable de ella, pues la Gran Diosa a la que se dirige aparece, bajo varias de sus representaciones, que él conocía bien, como virgen y madre. Recordemos, no sólo a Isis — tan puesta en foco durante los años en que nuestro poeta escribió sus prosas decadentes por los discípulos de la Blavatsky —, sino también a Sebek-Nit con Horus — del que era hija y madre, y al que había concebido sin intervención varonil — descansando en su regazo en figura de niño, diosa cuyos atributos «cannot be distinguished from those of Isis, Uatchet, Sekhet, Bast, Nut, Nekhebet, and other goddesses[17]», y cuyos festivales eran nocturnos en Egipto, según el testimonio de Herodoto, que la confundía con Atenea. Y podrían citarse, casi *ad libitum*, otras encarnaciones o representaciones de esta diosa, en la que Pessoa refugiaba su querida castidad.

Es interesante que en este mismo fragmento el poeta pida a la amada-diosa que se convierta en «Noite-Total» para que él pueda perderse y olvidarse en ella, lo que, indudablemente, guarda relación con lo que ya hemos puesto de relieve en otro de nuestros trabajos sobre el *Livro do Desassossego:* que mientras Soares siente inquietud ante el comienzo del día, siente disminuir su desasosiego ante la llegada de la noche[18]. En todo caso, la amada de esta prosa decadente es virgen e intangible y las instancias lunares son clarísimas en ella. Así, le pregunta el poeta qué «missa branca» interrumpe para echarle la bendición de mostrarse, la llama «cysne», y habla de «a lua entre as (suas) mãos», todo ello en el fragmento 247.

Es pues evidente que Pessoa habla en esta prosa de un amor esotérico y casto que poco tiene que ver con el amor tal y como ha sido concebido y expresado — iniciáticamente o no — por la reciente tradición poética occidental, lo cual se corresponde con el fervor

---

[17] E. A. Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians*, Studies in Egyptian Mythology, vol. I, Dover, New York 1969³, conf. pp. 450-454.

[18] Conf. nuestro estudio *El Paisaje y el Tiempo Atmosférico en el «Livro do Desassossego»*, en prensa en *Rassegna Iberistica*, La Goliardica, Milano.

ocultista de su juventud, que evolucionaría después hacia formas menos exaltadas y a veces, como en el caso del sebastianismo, de contenido social.

El fragmento 8 del *Livro do Desassossego*[19] comienza con este esclarecedor párrafo:

> A organização do livro deve basear-se numa escolha, rígida quanto possivel, dos trechos variados existentes, adaptando, porem, os mais antigos, que falhem à psychologia de B. S., tal como agora surge, a essa vera psychologia. Aparte isso, ha que fazer uma revisão geral do proprio estylo, sem que elle perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconnexo logico que o characterizam,

e incluso plantea la hipótesis de transferir dichos fragmentos a un libro independiente, lo que creemos que justifica — dado que Pessoa no hizo la mencionada revisión — nuestra decisión de agruparlos en un apéndice.

Ahora bien, parece muy probable que una de las cuestiones que, en este sentido, preocupaban al poeta fuese la diferencia entre el enfoque del amor que se encuentra en esta prosa decadente y el del resto de los fragmentos; es decir, cómo adaptar aquélla al verdadero y definitivo estilo de Soares. Como esta adaptación no pasó de ser un buen propósito, no nos queda, tras haber estudiado los fragmentos no corregidos, sino examinar el concepto del amor según la «vera psychologia» del supuesto autor del *Livro*[20].

LOS FUNDAMENTOS OBJETIVOS DE LA NEGACIÓN DEL AMOR

«Não amemos nem com o pensamento. / Que nenhum beijo de mulher, nem mesmo em sonho(s), seja uma sensação nossa (428)». Tan tajante afirmación de Bernardo Soares contrasta, en principio, con esta reflexión: «Sou d'aquellas almas que as mulheres dizem que amam, e nunca reconhecem quando encontram (318)».

---

[19] En nuestra traducción, lo hemos suprimido (si bien lo citamos en la «Introducción»), así como los siete fragmentos anteriores y los dos siguientes, por considerar que se trata de notas de trabajo y no de textos literarios propiamente dichos.

[20] Al margen del fragmento 270, Pessoa escribió «*L. do D. ou Philatelista*». Ahora bien, como el poeta pensó en escribir un libro titulado *Filateslista*, o *O Filatelista*, no es seguro que hubiese incluido dicho fragmento en el libro que nos ocupa.

Que un hombre que se sabe apto para ser amado y que por otra parte — recordemos lo dicho al principio de estas páginas — se siente atraído por las mujeres, renuncie a amarlas en los términos que acabamos de ver debe obedecer a un motivo, o a una serie de motivos, de peso. Y, efectivamente, esos motivos son, no sólo expuestos, sino en ocasiones razonados por el protagonista del *Livro do Desassossego*. Soares niega al amor por dos series de motivos, una de ellas constituida por los que podríamos llamar objetivos o filosóficos, puesto que se basan en un razonamiento que pretende estar desprovisto de subjetividad, mientras la otra está compuesta por una mayor cantidad de motivaciones personales o subjetivas en cuya exposición se observa, si no un verdadero «devaneio», sí, al menos, el predominio de unos sentimientos que el autor no trata, en general de justificar objetivamente. Examinemos, sin pretender agotarlos, los principales de unos y otros motivos, empezando por los de carácter objetivo o filosófico.

Uno de ellos es que, según Soares, el amor presupone la búsqueda de la persona amada, y este punto de vista le lleva a formular las siguientes reflexiones:

> Toda a approximação é um conflicto. O outro é sempre o obstáculo para quem procura. Só quem não procura é feliz; por que só quem não busca, encontra, visto que quem não procura já tem, e já ter, seja o que for, e ser feliz... (273).

En el mismo fragmento al que pertenecen estas palabras se plantea una razón para no amar que, de alguna manera, se relaciona, por su fondo esotérico, con la prosa decadente, y en special con la de «Na Floresta do Alheamento». Dice Soares:

> Cada um de nós é dois, e quando duas pessoas se encontram, se aproximam, se ligam, é raro que os quatro possam estar de acordo,

y el tema se amplia con la idea de que

> Amar é entregar-se. Quanto maior a entrega, maior o amor. Mas a entrega total entrega tambem a consciencia do outro. O amor maior é porisso a morte, ou o esquecimento, ou a renuncia [...] (273).

Soares se da cuenta de que está especulando filosóficamente — o así lo cree — y se defiende:

> Metaphysico. Mas toda a vida é uma metaphysica às escuras, com um rumor de deuses e o desconhecimento da /rota/ como unica via,

con lo que insiste en su filosofía hermética.

Por lo demás, Soares no está seguro de que aquello a lo que da el nombre de amor merezca ser llamado así:

> A civilização — escribe — consiste em dar a qualquer coisa um nome que não lhe compete, e depois sonhar sobre o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O objecto torna-se realmente outro, porque o tornámos outro. Manufacturamos realidades. (...) Um amor é um instincto sexual, porém não amamos com o instincto sexual, mas com a presupposição de outro sentimento. E essa presupposição é, com effeito, já outro sentimento (39),

es decir, en el amor hay un engaño, una ocultación de la realidad; pero es que, además, ese engaño provoca el que nos engañemos a nosotros mismos, pues «Nunca amamos alguem. Amamos tam sòmente a ideia que fazemos de alguem», con lo que se ve que Soares no desdeña la filosofía vulgar, o el tópico, siempre que la crea verdadera. Y como quiera que lo que buscamos en el amor sexual es «um prazer nosso dado por intermedio de um corpo extranho», mientras en el amor diferente del sexual buscamos «um prazer nosso dado por uma idea nossa», la conclusión — no razonada punto por punto pero evidente — es que

> O onanista é abjecto, mas, em exacta verdade, o onanista é a perfeita expressão logica do amoroso. É o unico que não disfarça nem engana (416).

Otro obstáculo de caracter objectivo, que enlaza, como veremos, con uno subjetivo, es la dificultad de comunicación, puesto que

> As relações entre uma alma e outra, atravez de coisas tão incertas e divergentes como as palavras comuns e os gestos que se emprehendem, são materia de extranha complexidade (...) Dizem os dois «amo-te» ou pensam-o e sentem-o por troca, e cada um quer dizer uma idéa differente, uma vida differente, até, porventura, uma cor ou um aroma differente, na somma abstracta de impressões que constitue a actividade da alma (416).

En opinión de Soares, hay más razones objetivas para no amar, y una de las fundamentales consiste en que el amor se funda, según la experiencia de la vida, en el engaño y en el desconocimiento.

> Entendemo-nos porque nos ignoramos. Que seria de tantos conjuges felizes se pudessem ver um na alma do outro, se pudessem comprehender-se, como dizem os romanticos, que não sabem o perigo — se bem que o perigo futil — do que dizem. Todos os casados do mundo são mal casados, porque cada um guarda consigo, nos secretos onde a alma é do Diabo, a imagem subtil do homem desejado que não é aquelle, a figura voluvel da mulher sublime, que aquella não realizou. Os mais felizes ignoram em si mesmos estas duas disposições frustradas; os menos felizes não as ignoram, mas não as conhecem, e só um ou outro arranco fruste, uma ou outra aspereza no trato, evoca, na superficie casual dos gestos e das palavras, o Demonio occulto, a Eva antiga, o Cavalleiro e a Sylphide (438).

Pero no olvidemos que Soares es un artista, y es su admiración por las formas más elevadas del arte la que le lleva a escribir que

> O amor, o somno, as drogas e intoxicantes, são formas elementares da arte, ou, antes, de produzir o mesmo effeito que ella. Mas amor, somno e drogas tem cada um a sua desillusão. O amor farta ou desilude (...) Por arte entende-se tudo que nos delicia sem que seja nosso — o rasto da passagem, o sorriso dado a outrem, o poente, o poema, o universo objectivo.
>
> Possuir é perder. Sentir sem possuir é guardar, porque é extrahir de uma coisa a sua essencia (518),

y esta esencia, que puede ser extraída del arte, no se puede extraer del amor porque éste es una forma elemental, o bien sucedánea, del arte.

Hay un motivo de negación del amor que resulta difícil de clasificar en nuestro esquema: el del fingimiento. Si Pessoa afirmó en su célebre «Autopsicografia» que «O poeta é um fingidor»[21], Soares parece pensar lo mismo del amante cuando escribe que «Fingir é amar. (...) Amamo-nos todos uns aos outros, e a mentira é o beijo que trocamos (504)», pues, según se desprende del resto del fragmento citado, los motivos por los que se dice amar, incluso sexualmente, nunca son nobles, lo que establece la distancia moral entre el fingimiento del poeta y el del amante.

---

[21] *Op. cit.* en nota 2, p. 237.

LOS FUNDAMENTOS SUBJETIVOS DE LA NEGACIÓN DEL AMOR

Como era de esperar en un temperamento tan individualista como el de Pessoa-Soares, el *Livro do Desassossego* dedica más espacio que a los objetivos a los fundamentos subjetivos de su rechazo del amor. Uno de ellos — que se refiere al fingimiento — enlaza con el último de los motivos filosóficos estudiados, mientras otro — el que se refiere a la tradición cristiana del amor, asumida por Soares — tiene que ver con el motivo de carácter estético estudiado un poco antes.

> Em mim — dice el breve fragmento 275 — todas as affeições se passam à superficie, mas sinceramente. Tenho sempre sido actor, e a valer. Sempre que amei, fingi que amei, e para mim mesmo o finjo.

No será preciso recordar al *drama em gente* que es toda la obra de Fernando Pessoa; y nótese el efecto liberador de esta actitud en cuanto, mediante ella, «as affeições passam à superficie», pierden su posible carácter íntimo y, presumiblemente, intensidad. Tal vez na de las maneras de liberarse de la amenaza del verdadero amor sea lo que Soares llama el amor romántico, el cual, en correspondencia con lo dicho, es un amor de superficie, y de una superficie creada por el amante y, en consecuencia de carácter artístico. En este sentido, es sumamente esclarecedor el fragmento 267, que transcribimos a continuación y que no necesita ser comentado:

> Todo o homem de hoje, em quem a estatura moral e o relevo intellectual não sejam de pygmeu ou de charro, ama, quando ama, com o amor romantico. O amor romantico é um producto extremo de seculos sobre seculos de influencia christan; e, tanto quanto á sua substancia, como quanto á sequencia do seu desenvolvimento, pode ser dado a conhecer a quem não o percebe comparando-o com uma veste, ou traje, que a alma ou a imaginação fabriquem para com elle vestir as creaturas, que accaso appareçam, e o espirito ache que lhes cabe.
>
> Mas todo o trage, como não é eterno, dura tanto quanto dura; e em breve, sob a veste do ideal que formámos, que se esfacela, surge o corpo real da pessoa humana, em quem o vestimos.
>
> O amor romantico, portanto, é um caminho de desillusão. Só o não é quando a desillusão, acceite desde o principio, decide variar de ideal constantemente, tecer constantemente, nas officinas da alma, novos trages, com que constantemente se renove o aspecto da creatura, por elles vestida.

Los motivos de carácter subjetivo y personal son tantos que la limitada extensión de este trabajo nos impide citarlos a todos y, en cuanto a los citados, examinarlos con el deseado detenimiento. Uno de ellos, que responde perfectamente al sentimiento aristocrático de sí mismo que tiene Bernardo Soares, es su temor a comportarse de una manera vulgar. «Eu não posso possuir-te, dice a una mujer — Para que? Era traduzir para plebeu o meu sonho. Possuir um corpo é ser banal (260)». Lo dice en uno de los fragmentos que hemos pasado al apéndice y que citamos aquí para demostrar la continuidad del pensamiento pesoano en este aspecto. En consecuencia de lo transcrito, el amor ha de ser casto, y el poeta propone a la desconocida amada una castidad semejante a las de las figuras de los vitrales de los templos.

En el fragmento recién citado se habla del deseo de esterilidad de su autor, y parece claro que la persistencia de tal deseo hace rechazar al Soares de la prosa no decadente la idea de la posesión carnal, expresada con toda ingenuidad en el fragmento titulado «Uma carta», cuyas palabras tienen por destinataria a una mujer casada por la que se siente atraído:

> Possui-la? Eu não sei como isso se faz. E mesmo que tivesse sobre mim a mancha humana de sabel-o, que infame eu não seria para mim proprio, que insultador agente da minha propria grandeza, ao pensar sequér em nivelar-me com o seu marido! (280)

palabras, las últimas, en las que hay un reflejo del aristocraticismo a que antes nos hemos referido, y que enlazan con otro de los motivos de la abstención de amar, expresado en este mismo fragmento: «Sou um delicado e um casto, mesmo em meus sonhos. Respeito até a idea de uma mulher bella». Esto último, según exige el mencionado amor romántico y toda la tradición de la poesía cortés.

Todo lector del *Livro do Desassossego* sabe que Soares es un retraído por inadaptación a la vida y, sobre todo, por el peso que para él supone aceptar sus responsabilidades biológicas y sociales, lo que le hace evocar frecuentemente a su infancia, edad ahora idealizada en la que «se nega a vida por no haver sexo (441)», de donde parece deducirse que es preciso olvidar al sexo para poder seguir negando a la vida.

Sin necesidad de tales sutilezas, se advierte un motivo actual, muy bien planteado y desarrollado en los fragmentos 240 y 243, el de la amistad, el cual termina, como es lógico, por ser relacionado con el del amor. Soares reconoce que es «uma creatura com quem os outros

sympathisam, mesmo, com um vago e curioso respeito. Mas nenhuma sympathia violenta desperto. Ninguem será nunca commovidamente meu amigo (240)». Y, lúcidamente, declara más adelante: «O premio natural do meu affastamento da vida foi a incapacidade, que creei nos outros, de sentirem commigo (243)». A continuación, Soares reconoce sus defectos físicos y psíquicos, los cuales, sin embargo, no le hacen odioso, pero sí «esteticamente» no atractivo — y el amor tiene para él un fuerte componente estético — y concluye:

> Comprehendi que era impossivel a alguem amar-me, a não ser que lhe faltasse de todo o senso esthetico — e então eu o desprezaria por isso; e que mesmo sympathisar commigo não podia passar de um capricho da indifferença alheia (243).

Más motivos para rechazar el amor: el temor a ser traicionado (243), la incapacidad para el trato con los demás («A solidão desola-me; a companhia opprime-me [234]») y la celosa defensa de su intimidad («Amarem, foi cousa que sempre me pareceu impossivel, como um extranho tratar-me de tu [244]»).

También pesan en la renuncia y el rechazo del amor el miedo al aburrimiento y el miedo al sufrimiento. «O amor agita e cansa», se lee en el fragmento 472, dedicado a Omar Khayyam; y en el 211 reconoce Soares que «Não faz sensação angustiada do mysterio que possa doer como o amor, o ciume, a saudade...» Por ello, Soares renuncia a las pasiones y ambiciones más normales y frecuentes: «E assim dominaremos o ter paixões e ambições porque paixões e ambições são desescudár-mo-nos; não teremos desejos nem esperanças, porque desejos e esperanças são gestos baixos e deselegantes», dice en el fragmento 358, titulado «Esthetica da Indifferença» y dedicado a definir lo que entiende por aristocracia espiritual.

Bien pensado, quizás sea este sentimiento aristocrático — que no es sino la conciencia del propio e ignorado valor — el factor alrededor del cual se agrupan los motivos de negación del amor, uno de los cuales es la defensa de la propia libertad y, en el fondo, un acto heroico o, cuando menos, un rechazo de la cobardía. Veamos, para comprobarlo, estas dos máximas del fragmento 453:

> ...devemos evitar a invasão da nossa personalidade pelos outros. Todo o interesse alheio por nós é uma indelicadeza impar.
>
> Amar é cançar-se de estar só: é uma cobardia, e uma traição a nós proprios (importa soberanamente que não amemos).

El *Livro* es muy explícito en este sentido: hay que «abdicar da vida para não abdicar de si proprio (264)», y una parte de esta abdicación es la represión del amor, pues la abdicación tiene, además, la ventaja de que «illumina os fenomenos d'elle com muito mais clareza que a mesma experiencia (263)». «Possuir — continua Pessoa-Soares — é ser possuido, e por tanto perder-se», es decir, es una manera de perder la libertad:

> Pertencer — eis a banalidade. Credo, ideal, mulher ou profissão — tudo isso é a cella e as algemas. Ser é estar livre (414).

Y la desoladora conclusión es que sólo el aislamiento nos procura libertad, pues «A liberdade é a possibilidade do isolamento (...) Se te é impossivel viver só, nasceste escravo (456)».

Entremos, para terminar, en los dominios de la fantasía, tanto en el de la fantasía de lo vulgar como en el de la fantasía de lo sublime. En el primero, Soares llega a ser irónico y humorista cuando se refiere a sua temor de que la realidad sea diferente del ensueño:

> Olho para ti, dentro de mim, noiva supposta, e já nos /desavimos/ antes de existires. O meu habito de sonhar claro dá-me uma noção justa da realidade. Quem sonha de mais precisa de dar realidade ao sonho. Quem dá realidade ao sonho tem que dar ao sonho o equilibrio da realidade. Quem dá ao sonho o equilibrio da realidade, soffre da realidade de sonhar tanto como da realidade da vida (e do irreal do sonho com o de sentir a vida irreal).
>
> Estou te esperando, em devaneio, no nosso quarto com duas portas, e sonho-te vindo e no meu sonho entras até mim pela porta da direita; se, quando entras, entras pela porta da esquerda, há já uma diffrerença entre ti e o meu sonho. Toda a tragedia humana está neste pequeno exemplo de como aquelles com [?] quem pensamos nunca são aquelles em que pensamos (273).

Si añadimos a esto la tendencia a los amores fantásticos — o, si se quiere, anormales —, que ya conocemos por las prosas a las que hemos llamado decadentes, el cuadro quedará, si no completo, sí, al menos, orgánicamente diseñado.

En el fragmento titulado «Carta para não enviar», Soares confiesa a una mujer real que la ama como «ao poente ou ao luar, com o desejo de que o momento fique, mas sem que seja meu nelle mais que a sensação de tel-o (276)», lo cual nos parece un intento de reducir el amor a pura sensación estética.

Muy esclarecedor en este sentido es el fragmento llamado «Anteros. O Amante Visual». «Tenho — dice — do amor profundo e do uso proveitoso d'elle um conceito superficial e decorativo. Sou sujeito a paixões visuaes. Guardo intacto o coração dado a mais irreaes destinos (279)», y más adelante declara Soares que, puesto que sólo ama las formas bellas, puesto que sólo vive «em visão pura», no hay en él «preferencia de sexo», con lo que parece quedar sublimada la ya mencionada tendencia a la homosexualidad. Tan es así que, en el fragmento «Pastoral de Pedro (286)», Soares se siente intensamente atraído por la joven boyera pintada en un cuadro, mientras por un fragmento por desgracia incompleto, sabemos que proyectaba explicar las razones de sus «Amôres com a chineza de uma chavena de porcelana (447)». Ya no se trata de los amores con la diosa de la prosa decadentista — tan cargados de esteticismo esotérico —, sino de unos amores más a ras de tierra. ¿Más a ras de tierra? Sí, porque la magia — tan despreciada por los más puros de entre los teóricos del ocultismo — opera con la materia y es, por ello, una ciencia demasiado mundana. Pero la magia de las sensaciones estéticas no nos permite, quizás, en este caso hablar de amores a ras de tierra, sino tal vez, y con toda sencillez, de amores imposibles, símbolos de la imposibilidad de amar de Bernardo Soares.

Como ya se ha dicho, sería sumamente interesante comparar la negación del amor por parte de Soares con la negación del amor por parte de Fernando Pessoa, pero el objeto de estas páginas — que sólo damos por parcialmente conseguido — ha sido contemplar a nuestro poeta a través de su máscara de una de sus máscaras, pues ¿no se advierte que, en la propia correspondencia con Ofélia, Pessoa no se despoja de la máscara de su escritura ortónima sino para cubrirse con la de Álvaro de Campos, cuyas tendencias homosexuales bien pudieron ser la causa de su oposición al amor de que dichas epístolas son testimonio irrebatible? No nos hagamos ilusiones: si con el *Livro do Desassossego* hemos conseguido — en el mejor de los casos — dar con el hilo de Ariadna, lo cierto es que todavía no hemos logrado salir del laberinto, ni siquiera llegar a su centro, como pretenden las doctrinas secretas en las que tanto se interesó Fernando Pessoa.

O «conto im-possível» de Fernando Pessoa

ETTORE FINAZZI AGRÒ

Raras vezes se elege como tema de uma comunicação algo que, praticamente, não existe. E a tarefa afigura-se, ainda assim, das mais fáceis: bastará desviar a atenção do auditório da não-existência desse *algo* e ter-se-á campo aberto para elucubrações teóricas, tanto mais simples quanto menos perspícuas — isentas, em todo o caso, de qualquer preocupação analítica ou hermenêutica e votadas, isso sim, à glorificação da Ausência do Objecto. Tarefa fácil, decerto, mas criticamente improdutiva e perfeitamente irrisória no que toca aos ouvintes.

Daí que seja talvez melhor procurar as razões do *não:* isto é, tentar explicar por que é que esse algo, que *poderia* ou *deveria* lá estar, não está. E é exactamente o que pretendo fazer em relação à novelística de Fernando Pessoa: mover-me pelas margens de um argumento vazio ou, pelo menos, amplamente lacunar; ater-me aos confins de um objecto de pesquisa que, antes do mais, importa encontrar e fixar na sua positividade e plausibilidade.

Trata-se, portanto, de de-limitar previamente o campo de análise para sondar, depois, as razões da sua defectividade, os motivos da sua marginalidade e da sua insuficiência no âmbito da produção pessoana. Já que, de facto, frente a um corpus poético, memorialístico, ensaístico e até dramático com dimensões notáveis, a experiência novelística do escritor português se limita a poucos contos completos e a uns fragmentos de conto. Se a isto acrescentarmos o carácter essencialmente «não-diegético» de algumas destas obras, o quadro tornar-se-á, então, bastante desolador: teremos o indício de um desinteresse quase total pela literatura de ficção por parte de Pessoa. Ora, é precisamente esta desafeição que eu tentarei fundamentar.

Entre os textos (por assim dizer) «acabados», vale a pena mencionar em primeiro lugar — e não só por razões cronológicas — a novela juvenil *A Very Original Dinner*, que vem assinada com o heterónimo inglês Alexander Search e que nos chega em forma de fascículo manuscrito, composto de 69 páginas numeradas e datado de Junho de 1907. Trata-se de um fruto (ainda verde, como veremos) da formação anglo-saxónica de Pessoa: resultado evidente do seu interesse e da sua admiração pela obra de Edgar Allan Poe e, mais genericamente, pela tradição da *Gothic Novel*.

Nele se nos narra como um tal Herr Prosit, presidente da Sociedade Gastronómica de Berlim, prepara um banquete à base de carne humana para os ignaros membros da sua associação. A carne é de uns tantos jovens de Frankfurt que tinham ousado pôr em dúvida a competência culinária do protagonista. Ao tomarem conhecimento do sinistro conteúdo da refeição, os convivas acabarão por destituir, ou melhor, «despedir» (literalmente, pela janela abaixo) o seu antropófago presidente.

A estrutura do conto pode considerar-se elementar, significativamente marcada, aliás, pelo recurso frequente a elipses explícitas (veja-se, por exemplo: «O leitor conhece agora suficientemente o estado das coisas para dispensar outras observações, quer sobre o Presidente quer sobre a própria casa. Portanto, passo à cena do banquete»[1]). O pior, no entanto, é que estas mesmas elipses acabam, afinal, por tornar pouco claras também as razões do litígio entre Prosit e os jovens gastrónomos: o que deixa substancialmente imotivada e, sobretudo, cruelmente desproporcionada a vingança sanguinária do velho folião.

Por outro lado, precisamente a omissão de passagens-chave leva a crer que Pessoa estivesse muito mais interessado nos efeitos que nas causas; ou seja, que a sua atenção se centrava principalmente no banquete e nos seus conteúdos (também simbólicos) mais do que nos comportamentos do protagonista. O sinistro jantar, o *very original dinner* ironicamente mencionado no título, representa, neste sentido, a verdadeira (talvez a única) razão de ser da breve novela, escrita na esteira do romance gótico ou «à Poe», mas cuja proposta se reduz a um improvável caso de canibalismo.

---

[1] Cito da tradução portuguesa do conto, incluída no volume de M. Leonor Machado de Sousa, *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*, Lisboa, Novaera, 1978, p. 110. Para esta obra remeto também pelo que se refere à influência de E. A. Poe sobre o jovem Pessoa.

Certamente que este interesse pela antropofagia seria imotivado e incompreensível, se não se pensasse no que Pessoa virá a escrever mais tarde na *Ode Marítima:*

> Ah, torturai-me,
> rasgai-me e abri-me!
> Desfeito em pedaços conscientes
> entornai-me sobre os conveses,
> espalhai-me nos mares, deixai-me
> nas praias ávidas das ilhas! [2]

Uma orgia de sangue e de sensações fortes que reproduz, numa espécie de *théâtre de la cruauté*, a ânsia pessoana de desfazer-se, masoquisticamente, da sua identidade e unidade para entregar o seu corpo à pluralidade do real. Ser «desfeito em pedaços» e ingurgitado, portanto, como forma de redimir, através do sacrifício, a insuficiência do homem, como forma de espiar a sua «falta» original [3].

Não será por acaso que, ainda na *Ode Marítima*, nos surge a similitude entre a paixão do sujeito (enquanto *sujeito de um corpo*) e a do Deus-feito-carne:

> Como Cristo sofreu por todos os homens, quero sofrer
> por todas as vossas vítimas às vossas mãos,
> às vossas mãos calosas, sangrentas e de dedos decepados
> nos assaltos bruscos de amuradas! [4]

O simbolismo «cristológico» (que voltará a se manifestar, aliás, na obra pessoana: recorde-se, por exemplo, o *Cristo Negro* do *Primeiro Fausto*) reproduz, nesta perspectiva, o valor sublimante, catártico, que Pessoa atribui ao ritual antropofágico. O dar-se a comer, em última análise, como metáfora eucarística que permite entrar (materialmente) no «corpo de outrem» e, deste modo, salvar o sujeito do anulamento, da condenação eterna representada pela indivisibilidade e individualidade do *Eu*.

---

[2] *OC*, II, p. 186 (a sigla *OC* remete, neste artigo, para as *Obras completas de F. P.*, publicadas em vários volumes, a partir de 1942, pelas Edições Ática de Lisboa).

[3] Sobre as relações entre as teorias de Artaud e a poética pessoana, cf. o meu volume *L'Alibi Infinito. Il Progetto e la Pratica nella Poesia di Fernando Pessoa*, Imola, Galeati, 1983, pp. 58-61.

[4] *OC*, II, p. 186.

A esta luz, será também possível explicar o sentido da epígrafe («misteriosa»)[5] preposta ao *Very Original Dinner*: «Tell me what thou eatest, and I'll tell thee what thou art. Somebody» («Diz-me o que comes, dir-te-ei o que és. Alguém»). Deformação paradoxal de um provérbio que só ganha sentido se recordamos o valor apotropeu que o escritor atribui à antropofagia: desmembramento do indivíduo que exorciza — secundando-a — a cisão egotista, a explosão da pessoa. Daí que seja também possível afirmar que o rito heteronímico constitui, através da «engurgitação» do *eu* por parte do *outro*, um modo de ser «alguém», face ao risco de continuar «ninguém» que se corre ao ficar fechado no interior da identidade e invidualidade próprias.

> Ser um é cadeia,
> ser eu é não ser.
> Viverei fugindo
> mas vivo a valer [6].

Outro aspecto digno de relevo no conto juvenil que aqui analisamos (e que, evidentemente, decorre da estrutura teleológica do texto) é a tentativa de criar um efeito de suspense. Este, um elemento que Pessoa vai buscar, é óbvio, aos seus modelos (a Poe, em especial), com a intenção de alimentar e, mais, de gratificar as expectativas do leitor. Neste caso, o interesse reside na descoberta de como Prosit conseguirá honrar a promessa inicial feita aos seus jovens detractores: a saber, que eles estarão «materialmente» presentes no jantar que ele vai preparar. Aliás, o protagonista desafia os seus destinatários explícitos e implícitos a adivinharem em que consiste, de facto, a «originalidade» da refeição.

A descoberta da verdade só surpreenderá os leitores mais ingénuos ou os menos atentos aos vários indícios que o autor dissemina ao longo do texto (a determinada altura, Prosit chega, mesmo, a declarar que os seus jovens antagonistas estarão presentes «em corpo» no jantar [7]), embora, de qualquer forma, mereça registo o facto de o conto se orientar para uma *verdade* final que solicite o interesse do fruidor, a sua ânsia de saber.

Efeito similar, de resto, tenta o escritor criá-lo também na outra novela completa que valerá a pena analisar: refiro-me ao *Banqueiro*

---

[5] Cfr. Fernando Pessoa, *Due Racconti del Mistero*, ed. por A. Di Munno, Genova-Ivrea, Herodote, 1983, p. 63.

[6] *OC*, VIII, p. 88.

[7] Cfr. M. L. Machado de Sousa, *op. cit.*, p. 107.

Anarquista, obra de 22, assinada com o próprio nome e integrada na recolha que se designa por «Contos de Raciocínio».

Mais *pamphlet* que conto, em boa verdade, já que assenta num pseudo-diálogo entre duas personagens: o banqueiro do título e um anónimo interlocutor, cuja função é meramente «maiêutica». O suspense — se assim se lhe pode chamar — centra-se, neste caso, na própria intitulação da obra: a curiosidade reside inteiramente na descoberta de como se tornará possível conciliar numa só pessoa a profissão de banqueiro e o professar do anarquismo.

Provocado por uma questão posta pelo «deuteragonista», só para reavivar a conversa arrastada de um fim de jantar, o protagonista descreve as etapas que o levaram da originária condição de proletário à de capitalista: um percurso basicamente mental, que lhe permitiu atingir a actual situação na alta-burguesia sem nunca renegar, em seu dizer, a doutrina anarquista abraçada na juventude. Este mesmo itinerário ter-lhe-á, além do mais, facultado a possibilidade de *praticar* a sua crença ideológica, ao contrário dos anarquistas tradicionais, por ele definidos como *teóricos* [8].

O entrecho é inexistente e a estrutura dialógica tem funções puramente instrumentais em relação à substância de pensamento que percorre e motiva o texto. Aquilo que interessa a Pessoa é, de facto, a exposição (necessariamente «monológica») de um método teórico que torne formalmente coerente e, portanto, possível o que empírica e, mesmo, historicamente não poderá nunca sê-lo.

Assim, a lógica que parece impor-se nestas páginas é a do paradoxo: a de um sistema racional que prescinda de todo e qualquer controlo factual — sendo que, desde o início, a argumentação se move no interior de uma irrealidade fundamental, ou, melhor ainda, dentro de uma situação não-histórica que deve, todavia, basear-se formalmente numa argumentação histórica. Daí que o protagonista se, por um lado, motiva a sua adesão à ideologia anarquista com a recusa intransigente de todas as convenções sociais, por outro, exclui qualquer tentativa de subversão das instituições, dado que (como ele próprio declara) as várias fases revolucionárias só deixaram atrás de si regimes autoritários e que, além disso, mesmo no âmbito dos grupos anarquistas, se experimentam formas de autoritarismo e se criam novas hierarquias. Chegado a este *impasse*, presume, então, ter conseguido

[8] Cfr. F. Pessoa, *O Banqueiro Anarquista*, Lisboa, Antígona, 1981, p. 17 e *passim*.

sair dele ao estabelecer racionalmente que a solução consistia em ser anarquista sem o ser (ou, pelo menos, sem ser revolucionário), o que, aliás, se tornaria possível atendendo só a si próprio, ou seja, decidindo redimir-se apenas a si mesmo e ser (como ele diz) «exclusivamente egoista».

> Os anarquistas, trabalhando em conjunto, influenciando-se uns aos outros [...] criam *entre si*, fora e àparte das ficções sociais, uma tirania; *essa* é que é uma tirania nova. Essa eu não a criei. Não a podia mesmo criar, *pelas próprias condições do meu processo*. Não, meu amigo; eu só criei liberdade. Libertei *um*. Libertei-me a mim [9].

O paradoxo põe-se e, ao contrário do que Pessoa nos leva a crer, não se resolve. O que acontece, isso sim, é que o autor, através da lógica da personagem, se instala *no interior* do paradoxo, criando-se uma espécie de *alibi* que lhe permita apresentar como histórico e verosímil o que, basicamente, o não é: que lhe permita, por outras palavras, construir-se um *mito*. Já que, como demonstrou Roland Barthes, «dans l'alibi aussi [*tal como no mito*], il y a un lieu plein et un lieu vide, noués par un rapport d'identité négative («Je ne suis pas où vous croyez que je suis; je suis où vous croyez que je ne suis pas»)» [10]. Procedimento paralelo ao seguido pelo protagonista da novela pessoana, o qual afirma não ser nem banqueiro nem anarquista (no sentido tradicional destes termos) e, simultaneamente, tão banqueiro quanto anarquista: nem *cá* nem *lá* e, ao mesmo tempo, tão *cá* quanto *lá*.

E esta aparente *não-escolha* encobre, obviamente, uma escolha bem precisa: a da abertura dum espaço precário dentro da contradição, a da reserva de um *algures* (dum *alibi*) que sirva de refúgio para a reconstrução da sua identidade fragmentada. Trata-se, aliás, de uma óptica à luz da qual é possível ler também o projecto heteronímico: faculdade de praticar (poeticamente) discursos e ideologias historicamente antitéticos para obter uma re-unificação utópica (não-histórica) do *Eu*.

> Vou no caminho
> que é meu vizinho
> porque não sou
> quem aqui estou [11].

---

[9] *Ibidem*, p. 63.
[10] R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970², p. 209.
[11] *OC*, VIII, p. 174.

Neste sentido, o *Banqueiro anarquista* é um texto-chave para a compreensão do programa poético-ontológico pessoano, como, mais tarde, o será também *Ulisses*, poesia onde, não por acaso, o mito surge como dimensão virtual, só qualificável através de uma justaposição de sememas contraditórios, antinómicos: «O mito é o nada que é tudo». Os oxímoros disseminados pelo texto de *Mensagem* retomam, aliás, no plano retórico, a mesma propensão para aquela construção dual e antitética que a novela acusa logo a partir da sua intitulação: *Banqueiro anarquista*, título que pode, com efeito, considerar-se uma espécie de oxímoro socio-histórico [12].

O que se exclui nesta tentativa de ser (e enunciar) duas coisas ao mesmo tempo é, em última análise, a possibilidade de *dizer o Vero:* pelo menos, de o dizer de forma inequívoca. A «plurivocidade» heteronímica testemunha precisamente essa impossibilidade de atingir a Verdade ficando no interior de uma lógica de identidade: só dentro e através da contradição e do paradoxo se pode aspirar a exprimir a «contraditoriedade» e a «paradoxalidade» do real.

Não será por acaso que a obra pessoana representa o triunfo do *equívoco*, da ambiguidade ostentada e entendida não como meio, mas como fim. Já que, de facto, só a partir duma ambivalência lógico-semântica se pode chegar a respeitar a forma paradoxal do Vero: «A suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo» [13]. Conjugação de qualidades contraditórias, portanto, como estrada aberta para uma Verdade que, note-se, não representa a solução do enigma, mas antes a reproposição (dir-se-ia a hipostatização) do Enigma, que, na sua estrutura originária, retoma, com efeito, a própria estrutura do Vero (pelo menos, na imagem que dele nos dá Pessoa).

A definição aristotélica da linguagem enigmática (de ascendência heracliteana) revela-nos, de facto, que essa não é senão um «pôr em conjunto coisas impossíveis» [14]: uma relação essencialmente antinómica que não se opõe, necessariamente, ao Vero, mas representa, isso

---

[12] Veja-se, sobretudo, R. Jakobson e L. Stegagno Picchio, *Les Oxymores Dialectiques de Fernando Pessoa*, em «Langages», n. 12 (décembre 1968), pp. 9-27. Sobre a relação *paradoxo/oxímoro*, cfr. também A. Saraiva, *O Paradoxo Pessoa*, nas *Actas do* 1.º *Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*, Porto,/Brasília, 1979, pp. 147-60.

[13] F. Pessoa, *A Nova Poesia Portuguesa*, Lisboa, Inquérito, 2.ª ed., s.d., p. 96.

[14] «Τὰ ἀδύνατα συνάψαι»: Aristóteles, *Poética*, 1458a. Cfr., a esse respeito, G. Agamben, *Stanze. La Parola e il Fantasma nella Cultura Occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 163-66.

sim, uma forma particular, «oximórica», de o enunciar. Assim também para o escritor português:

> Tudo quanto sugere, ou exprime o que não exprime,
> tudo o que diz o que não diz,
> e a alma sonha, diferente e distraída.
> Ó enigma visível do tempo, o nada vivo em que estamos [15]

Essa dissolução do Vero na não-perspicuidade, na «maravilhosa» indecifrabilidade do Enigma, explica melhor do que qualquer outra coisa o interesse de Pessoa, por um lado, pelo romance policial e, por outro, a sua incapacidade de levar a cabo os muitos projectos de conto desse género a que deu início.

A atracção do escritor pela *Detective Novel* manifesta-se frequentemente nas «páginas íntimas» que dele nos ficaram [16] e é clamorosamente confirmada na famosa *Carta sobre a génese dos heterónimos* escrita a Casais Monteiro: «Quando às vezes pensava na ordem de uma futura publicação de obras minhas [...] hesitava entre se deveria começar por um livro de versos grande [...], englobando as várias subpersonalidades de Fernando Pessoa ele-mesmo, ou se deveria abrir com uma novela policiária, que ainda não consegui completar» [17].

Com efeito, pelo espólio do poeta encontram-se numerosos esboços de conto mas nenhuma novela completa. Entre os muitos títulos (e, nalguns casos, só o título — ou pouco mais — nos chegou) vale a pena referir: *A carta mágica*, *O caso da janela estreita*, *O caso Vargas* e, sobretudo, *O roubo na Quinta das Vinhas* [18]. Só este último permite uma reconstrução do texto aceitável; dos outros, temos apenas partes desligadas, fragmentos de diálogo, hipóteses de entrecho.

É evidente que este carácter inacabado nos remete para essa dificuldade mais geral, que Pessoa tinha, em «terminar» os seus textos: uma espécie de poética do «fragmentário» que (ele próprio o afirma [19])

---

[15] *OC*, II, p. 49. Note-se o emprego do oxímoro *nada vivo* — num contexto, aliás, em que se retoma o essencial «antinomismo» do processo enigmático ('dizer/não-dizer', 'visibilidade do tempo').

[16] Cfr., sobretudo, F. Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-interpretação*, ed. por G. R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Ática, s.d., p. 62.

[17] F. P., *Páginas de Doutrina Estética*, ed. por J. de Sena, Lisboa, Inquérito, 2.ª ed., s.d., p. 195.

[18] Para uma análise sistemática dos fragmentos «policiais» de Fernando Pessoa, veja-se F. Luso Soares, *A Novela Policial-Dedutiva em F.P.*, Lisboa, Diabril, 1976.

[19] Sobre a incapacidade de «acabar» os seus textos, cfr. F. Pessoa, *Livro do Desassossego*, ed por M. Aliete Galhoz e T. Sobral Cunha (prefácio e organização: J. do Prado Coelho), Lisboa, Ática, 1982, vol. II, p. 243.

o atraía. Mas, no caso dos contos policiais existe, a meu ver, uma motivação suplementar: a relação muito especial com a Verdade, a que já fiz alusão. Pois que, se, de facto, como ele afirma, «toda a verdade tem uma forma paradoxal», como é possível conseguir descobri-la de forma inequívoca? Ou seja, de acordo com a tradição do género, desvendar a identidade do culpado, desmascarando a falsidade do seu alibi? Quesitos a que se torna necessário juntar ainda outro: de onde provém, afinal, o interesse pela *Mystery Novel*? Considerando tudo o que temos vindo a referir, parece-me óbvio que a única resposta possível é que, muito mais que a explicação do mistério, o que devia fascinar Pessoa era o próprio mistério; muito mais que o desfecho, a construção do *Alibi;* muito mais que a solução do enigma, enfim, o *Enigma* em si mesmo.

Aliás, os teóricos do género policial já sublinharam que a característica deste tipo de contos é precisamente a de, em larga medida, serem *não-contos:* «tem-se, decerto, a impressão de chegar à «descoberta» que a aquisição da certeza torna prazer da leitura: prazer que, no entanto, o livro proíbe [...] e nesta mesma proibição de saber se constitui, já que, uma vez descrita a confissão, feita a descoberta, o livro termina, *não tendo mais nada a dizer, a partir do momento em que acaba de não dizer*» [20].

Neste sentido, Pessoa mais não faz do que levar às suas últimas consequências o que está implícito na poética do romance policial: a atenção centrada no pré-texto enigmático, na pro-posição equívoca do problema, e não tanto no seu desfecho; na busca da verdade e não tanto na sua aquisição.

> A verdade, se ela existe,
> ver-se-á que só consiste
> na procura da verdade [21].

Seguir o rasto de uma hipotética Verdade é, pois, já em si Verdade. E nesta perspectiva, nem será de espantar que a investigação do «detective» pessoano, Abílio Fernandes Quaresma, surja como uma actividade alheia aos factos: ela constitui, só por si, a sua própria razão

---

[20] Ch. Grivel, *Osservazioni sul Romanzo Poliziesco*, em AA. VV., *La Paraletteratura*, Napoli, Liguori, 1977, p. 232 (ed. or.: *Entretiens sur la Paralittérature*, Paris, Plon, 1970).

[21] *OC*, VII, p. 171.

de ser, podendo prescindir de uma conclusão que, como tal, pouco interessa.

O que importa, em suma, é o método de investigação, o procedimento lógico, mais do que os efeitos a que ele possa conduzir. É o próprio escritor, de resto, a mostrar-se plenamente consciente deste aspecto, quando acusa Quaresma, pela boca de uma outra personagem (o Tio Porco), de gozar de uma «inteligência filosófica», de um «raciocínio abstracto», cuja finalidade é a de «objectivar-se, ou antes, de objectivar o que não é senão o seu método»[22]. Ora, esta atenção ao método, esta busca de uma coerência formal fora de qualquer controlo factual é precisamente a que vimos triunfar no *Banqueiro Anarquista:* também no caso das novelas policiais o contar é apenas um pretexto para exercitações lógicas, deduções abstractas baseadas em postulados teóricos que não exigem, necessariamente, um confronto com a realidade, com a História. Já que, de facto, a investigação (im)põe uma realidade própria; tem, em si mesma, o seu valor que, enquanto autónomo, não precisa da confirmação de uma verdade, não necessita de contraprovas históricas.

Com efeito, até mesmo no momento em que a investigação de Quaresma chega ao fim, ou seja, à descoberta do culpado, não se pode dizer que ela atinja a Verdade, mas sim, pelo contrário, que ela demonstra a não-verdade da história. Por outras palavras, ela denuncia, afinal, a ficção, a mistificação (poética) em que o conto assenta. Aludo, obviamente, ao *Roubo na Quinta das Vinhas*, novela em que o narrador, a personagem que fala na primeira pessoa e vai ter com Quaresma para esclarecer o mistério do roubo, se revela, por fim, o culpado do delito. Situação mais uma vez paradoxal, já utilizada, por sinal, ao menos num outro romance policial (*The Murder of Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, publicado em 1926 e, portanto, provavelmente anterior à novela pessoana).

O que nos interessa aqui é, todavia, o efeito de ambiguidade que o referido mecanismo comporta, visto que o fruidor se vê obrigado a re-interpretar o que lhe foi contado (e o como lhe foi contado) à luz de um final que põe tudo em dúvida; que subverte, ainda mais, as perspectivas de leitura do texto. De facto, através do mecanismo de identificação entre leitor e narrador, próprio do género policial, a partir do momento em que a voz que narra se revela a do culpado,

---

[22] F. Luso Soares, *op. cit.*, p. 27.

aquele a quem a história foi contada sente-se, por assim dizer, culpabilizado. Sente-se, melhor ainda, em dúvida quanto ao seu próprio critério de verdade e à sua capacidade de ajuizar, tomando bruscamente consciência do facto de que o que parece certo pode não sê-lo. Isto é, de que entre verdadeiro e falso, ficção e realidade, não existem demarcações nítidas; de que a verdade pode até ser produto de uma mistificação.

Chegamos, de novo, ao triunfo do *alibi:* a uma situação inquietante em que aquele que institucionalmente «diz o Vero» é, simultaneamente, aquele que o encobre. E assim, a ubiquidade, esse estar em dois lugares ao mesmo tempo, acaba por não se resolver: já que, tal como o narrador, também o leitor é obrigado a colocar-se dentro e fora do texto, *cá* e *lá* no que se refere a um discurso que a si próprio se põe em causa, que põe em causa a sua própria verdade [23].

Poderá, então, concluir-se que Pessoa-narrador tende mais fortemente a problematizar do que a contar. Que o pretexto metodológico lhe interessa muito mais que o desfecho textual. A contraprova vem-nos, precisamente, do *Roubo na Quinta das Vinhas*, visto que aí o que, afinal, quase por completo se omite é, justamente, a história, ou seja, a descrição do delito e das personagens nele implicadas, enquanto que — nos fragmentos que nos chegaram — se dá largas a todas as deduções lógicas de Quaresma. Esta resistência ao conto, ou melhor, esta tendência a instrumentalizar o texto narrativo com objectivos extra-diegéticos é, no fundo, a que vimos emergir tanto no *Very Original Dinner*, como no *Banqueiro Anarquista* — obras que, por isto mesmo, acabam por resultar fundamentalmente *estáticas* (como, entretanto, o são, programaticamente, os textos teatrais pessoanos): pseudo-contos, sim, que ignoram as exigências do entrecho, privilegiando a enunciação teórica ou a estrutura «exemplar», contra uma dinâmica evenemencial que, na realidade, está praticamente ausente.

O próprio Pessoa admitiu, aliás, numa entrevista em nome de Álvaro de Campos (de Setembro de 26): «Nunca escrevi história nem histórias, e, por isso, não uso protagonistas, a não ser a variedade de pessoas que tenho sido» [24]. A inexistência quase total de produção novelística parece-nos amplamente justificada a partir desta declaração

---

[23] Sobre a inelutabilidade do *alibi*, cf. *L'Alibi Infinito*, cit., pp. 191-202.

[24] Em J. Gaspar Simões, *Vida e Obra de F. P.. História de uma Geração*, Lisboa, Bertrand, 1973³, p. 665. E cfr., A. Di Munno, *op. cit.*, pp. 65-66.

de um autor que, na verdade, se interessou sempre mais pela experimentação de discursos que pela invenção de uma história. Daí que, tal como os heterónimos, também as personagens das suas novelas «falhadas» resultem articulações virtuais da subjectividade, hipóstases ideológicas e/ou comportamentais a que, por isso mesmo, falta toda e qualquer necessidade diegética, toda e qualquer capacidade de «mimese». Neste sentido, são «protótipos»: personificações alegóricas, reificações de «qualidades» que, enquanto tais, comportam o seu próprio valor, desde sempre estabelecido e para sempre válido[25].

Serão, em última análise, elementos de um mito subjectivo, onde a identidade do autor tenta espelhar-se: a racionalidade abstracta de um Quaresma, a «a-sociabilidade» legitimada e logicamente vencedora do banqueiro anarquista, a sádica sensualidade de Prosit, representam, assim, outros tantos modelos éticos «elementares» através dos quais se torna possível superar a insuficiência individual, experimentando, entretanto, literariamente, a real heterogeneidade do *Eu*.

Esta tentativa de conferir uma espessura linguístico-textual aos fragmentos delirantes de uma subjectividade e de uma verdade em explosão, não podia, evidentemente, encontrar um contexto narrativo homogéneo, confinar-se aos limites tradicionais de uma história. Daí que o único horizonte possível do contar pessoano seja, afinal, o mesmo horizonte do desejo: tensão «febril» visando um romance impossível no qual *se* falar infinitamente com vozes (e máscaras) sempre diversas, no qual reflectir a si mesmo como outro e encontrar, através do outro, a imagem perdida de si.

> E narro-me prolixamente sem sentido, como se um parvo estivesse com febre.

[25] Cfr. *L'Alibi Infinito*, cit., pp. 194-202.

Álvaro de Campos mais real do que Fernando Pessoa?

E. ARRIBAT-PAYCHERE

Todas as potencialidades criadoras de F. Pessoa encontram-se em Á. de Campos. Vamos, portanto, tentar demonstrar que a obra de F. Pessoa se organizaria a partir de Á. de Campos. F. Pessoa o teria extraído das próprias entranhas (chama-o «meu filho») para que vivesse no lugar dele, teria feito dele o demiurgo que puxa dos cordéis. A demonstração da nossa hipótese basear-se-á em duas explicações de texto, interpretações através das quais tentaremos mostrar que Á. de Campos foi mais real e vivo, por mais paradoxal que isso pareça, do que Fernando Pessoa.

Interpretação do poema começando com

> «Sim, sou eu, eu mesmo, tal qual resultei de tudo», Álvaro de Campos, *Poesias, Obras Completas de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edição Ática, 1969, p. 47 e 48.

A problematização do Eu aparece em toda a obra de Á. de Campos, em quase todos os poemas. Aqui, ela desenvolve-se em vários movimentos que vamos estudar, afirmando já o Ego no primeiro verso: «*Sim, sou eu, eu* mesmo» (a repetição de «eu» dá mais força à afirmação que continua com «mesmo»), afirmação que se vai completar abstractamente: «tal qual resultei de tudo» e concretamente: «Espécie de acessório ou sobressalente próprio». Os substantivos «acessório» e «sobressalente» são inesperados, porque mostram que o Ego está a mais, ao passo que no primeiro verso era «eu sou» em total plenitude. Vemos no terceiro verso que o Ego é impreciso, vago: «Arredores irregulares da minha emoção sincera», é uma espécie de anel

que flutua tropeçando em torno do seu centro («a minha emoção sincera»). Porém, recalca-se no quarto verso da estrofe I a afirmação do primeiro verso: «*Sou eu* aqui em mim, *sou eu*». O Ego está ao mesmo tempo dentro e fora de si, o que pode criar uma impressão de mal estar.

A estrofe II vai explicar como o Ego chegou a ser o que é. Temos aqui repetições e oposições que se resolvem somando-se, e um paralelismo perfeito dos três versos:

> «Quanto *fui*, quanto *não fui*, tudo *isso sou.*/
> Quanto *quis*, quanto *não quis*, tudo *isso me forma*/
> Quanto *amei* ou *deixei de amar* é a *mesma saudade* em mim».

que põe em evidência o ser perfeito, completo que é o Ego: temos uma gradação do ser ao amor e à saudade, passando pelo estar («quanto quis»), que deixa outra vez transparecer o mal estar que se vai precisar no segundo movimento que vem a seguir, introduzido na terceira estrofe pela conjunção de coordenação *E*, que coordena os dois aspectos do ser do Ego, vistos nas duas primeiras estrofes. O «ser em plenitude» e o «ser a mais» tornam-se «(...) a *impressão* um pouco *inconsequente* / Como de um sonho formado sobre *realidades mistas*» (o que nos remete para «Arredores irregulares, acessório»), impressão irreal, «como de um sonho», «De me ter deixado a *mim* (insiste sobre o Eu, passivo aqui) num banco de carro eléctrico, / Para ser encontrado pelo acaso de quem se lhe ir sentar em cima». O Eu coisifica-se, torna-se coisa irrisória, desce um degrau. Passamos do Eu pleno ao Eu vago e ao Eu coisa.

Mas vai retomar a iniciativa na estrofe IV, em que temos de novo um perfeito paralelismo com a precedente:

> «*E, ao mesmo tempo, a impressão um pouco* longínqua/*Como de um sonho* que se *quer* lembrar na penumbra a que se acorda».

O verbo activo, *querer*, mostra o retomar da iniciativa. «De haver melhor em mim do que eu»: o Eu valoriza-se e opõe-se aqui a «Para ser encontrado pelo acaso...». Temos uma perfeita oscilação da problematização do Eu que se vai evidenciar na estrofe a seguir, começando com o advérbio de afirmação.

«*Sim*, ao mesmo tempo, a impressão um pouco dolorosa»: temos a mesma construção do que nos primeiros versos das duas estrofes precedentes, mas aqui a impressão é «dolorosa». Tem-se uma gradação

de «inconsequente» para «dolorosa». A impressão de sofrimento vai acentuar-se com «Como de um *acordar sem sonhos para um dia de muitos credores*», para se intensificar ainda com a explicitação da dor que se faz através da associação de ideias: falhar → tropeçar no capacho, embrulhar → mala sem as escovas = cai, esqueci → errei o meu propósito, porque «(...) *substitui*(do) qualquer coisa a mim algures na vida». É a primeira razão do mal estar, e esta ideia será retomada na estrofe VII. O mal estar tornou-se agudo, físico (capacho) e psicológico (substituir), o Ego não pode aguentar mais, e eis que um terceiro movimento começa com a ruptura e apóstrofe do Ego a si mesmo:

«Baste! É a impressão um tanto ou quanto metafísica» (a palavra «impressão» liga-nos ao segundo movimento). A impressão que se sente vai fazer compreender porque é que se experimenta esse mal estar, palpável desde o começo do poema. Experimenta-se esse mal estar porque se está consciente de que uma coisa acaba: «Como *o sol pela última vez sobre a janela da casa a abandonar*»; é uma impressão própria da infância, e é na infância que o Ego vai procurar o antídoto:

> «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*».

A infância sabe a pão com manteiga, a brinquedos, sossego, porque, naquela altura, não se compreendia o mundo (não se sentia a dor de pensar), e não havia jardins de Prosérpina, clara metáfora para a morte. Uma coisa acaba, compreende-se o mundo, a morte existe («Les hommes meurent et ne sont pas heureux», dirá uma personagem de Camus). Na infância, via-se chover «com som lá fora», agasalhado em casa, e o que fica disso são «lágrimas mortas de custar a engolir» (a água para fora opõe-se à água para dentro, que é bem mais amarga).

Na estrofe VII, essa segunda razão do mal estar une-se à primeira, estrofe VII em que o Ego se revela na sua complexidade. Temos uma construção paralela à da estrofe precedente, com insistência em «Baste!», repetido. O Ego quer acabar de uma vez com essa sensação de mal estar e mostrar-se tal qual é: «Baste, sim baste! *Sou eu mesmo* (temos aqui um retomar de semantismos do primeiro verso do poema), *o trocado*» (cf. David Mourão Ferreira, *Cartas de amor de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edição Ática, 1978, carta n.º 35, p. 129: «Afinal, o que foi? *Trocaram-me* pelo Álvaro de Campos!»). F. Pessoa foi trocado pelo

Álvaro de Campos, agora quem existe é só Álvaro, tomou a personalidade de F. Pessoa, apossou-se dele e da obra. Mas Álvaro não se pode apresentar fisicamente como F. Pessoa, cuja personalidade tomou. Por isso é «O emissário sem cartas nem credenciais / O palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro». Vestindo o fato de outro (e a personalidade), fica ridículo (palhaço, bobo), mas palhaço sem riso, palhaço que a substituição tornou doido: «A quem tinham as campainhas da cabeça / Como chocalhos pequenos de uma servidão em cima».

Insiste, nos dois versos a seguir, na complexidade do seu ser, «charada» e na loucura que o rói, «sincopada». Imaginamo-lo como um louco num manicómio, fazendo grandes gestos com cara inexpressiva (palhaço sem riso). «*Charada* sincopada / *que ninguém* da roda *decifra*...», diz ele, porque é só ele que tem as chaves da personalidade, só ele sabe que foi substituído ao F. Pessoa, ninguém mais. Por isso é ele: «Sou eu mesmo, que remédio!». É Á. de Campos e F. Pessoa ao mesmo tempo, e esse *ser* realmente *dois* tornou-o doido, não há remédio para isso (com as reticências, o poeta interrompe a ideia, não vale a pena continuar, todos compreenderam que não se podia mudar nada).

«*Sou eu mesmo*, que remédio!...» retoma o primeiro verso do poema, o que evidencia que se trata dum texto fechado, em que o programa do Eu cumpriu-se; texto fechado em que as repetições, o retomar de semantismos, as anáforas dão mais força à expressão, e dão o seu movimento ininterrupto ao poema de ritmo ternário:

— *Sou eu*, mas sou vago
— Sou eu e sinto-me estranho, dói
— Sou eu, o trocado, o estranho → *Sou eu mesmo*

Os verbos de estado num só tempo (o presente atemporal dramático) põem em relevo a tenção vital do Ego, que sendo ele, é outro, sendo Á. de Campos é F. Pessoa, e a problematização desse eu — o Outro através do mal estar e da loucura. As mudanças: «Baste» («Sim, baste!»), para captar a atenção, mostram-nos até que ponto foi cruel este desgarramento, esta substituição, e fazem-no sentir mais de perto ao leitor.

INTERPRETAÇÃO DO POEMA COMEÇADO COM «CONTUDO, CONTUDO», A. CAMPOS, *POESIAS, OBRAS COMPLETAS DE F. PESSOA*, LISBOA, EDIÇÃO ÁTICA, 1969, P. 96 E 97

Neste poema também problematiza Á. de Campos a sua procura do Eu no presente e no passado, procura introduzida pela conjunção restritiva.

«Contudo», que nos pode fazer pensar que a vida do poeta não foi sempre miséria e despojamento como o é agora: «Também houve gládios e flâmulas de cor» (aqui são metáforas para a glória [o passado de Portugal?], «Na primavera do que sonhei de mim» (cf. F. Pessoa, *Mensagem, Obras Completas de F. Pessoa*, Lisboa, Edição Ática, 1978, terceira parte, primeiro poema, «Dom Sebastião», p. 81). «Também a esperança / Orvalhou os campos da minha visão involuntária» («Deus quer, o homem sonha, a obra nasce», cf. F. Pessoa, *Mensagem, op. cit.*, p. 57, «O infante»). «Também tive quem também me sorrisse»: o herói também é humano, e passamos da glória para a ternura, mas tudo isso foi no passado (do mito, sem dúvida), e vamos vê-lo num segundo movimento porque

«Hoje». Aqui, o advérbio de tempo introduz a transição entre o passado e o presente, presente que não responde às promessas do passado, porque «...Estou como se *esse* tivesse sido outro. / Quem fui não *me* lembra, senão como uma história apensa. / Quem serei não me interessa...». O paralelismo dos dois últimos versos insiste sobre a vaidade do passado e do futuro, o que conta é só a dor presente. «*Esse*, quem fui *não me lembra*»: temos aqui uma total despersonalização do poeta, que passa *desse* (outro) para «não me lembra» (notar a impessoalidade da forma verbal), que evidencia a dicotomia irreversível entre o que foi e o que é. São duas pessoas distintas, cada uma fazendo uma ideia vaga da outra. Quanto ao futuro, «não me interessa», porque é condicionado pelo passado do locutor, que é:

«Cai pela escada abaixo subitamente» (escada aqui sendo metáfora para a vida). O verbo no pretérito perfeito simples mostra-nos que se trata duma acção súbita («subitamente»), opõe-se ao pretérito perfeito da primeira estrofe, mais demorado, e aos verbos que vêm a seguir, no imperfeito (era, era) de duração que mostram o demorar da dor física e moral (o poeta personaliza [«testemunha importuna»] os degraus que caiu para evidenciar o ridículo e o duro que foi o cair).

Caindo o poeta pela escada da vida, afastando-se irremediavelmente dum passado mítico e dourado, caracteriza-se na estrofe IV como «pobre». Esse «Pobre do que perdeu o lugar oferecido por não ter casaco limpo (metáfora para a aparência física) com que aparecesse», não será Á. de Campos, que não teve no mundo o lugar destinado, por se apresentar com o «grande fato de outro» (cf. poema precedente), e aqui por «não ter casaco limpo», isto é, aparência adequada, apresentando-se sob forma de F. Pessoa, sendo ele, Á. de Campos, mais real, mas sem aparência física? Parece indubitável. Mas quem será esse

> «Pobre também do que, sendo rico e nobre, / Perdeu o lugar do amor por não ter casaco bom dentro do desejo»?

Será, na nossa opinião, F. Pessoa-Á. de Campos, no mesmo nível. Quem perdeu o amor da namorada, Ofélia, foi F. Pessoa, mas foi também Á. de Campos, que «gostava muito, muito do seu bébézinho» (cf. David Mourão-Ferreira, *Cartas de amor de F. Pessoa*, op. cit., carta n.º 26, p. 109). Aqui há uma perfeita igualdade entre as duas personalidades, que se vai confirmar com o que o Ego enuncia logo a seguir: «Sou imparcial como a neve» (temos aqui uma adjectivação inesperada, que põe em relevo o neutro [branco e frio como a neve] que fica Á. de Campos entre a dor do «pobre pobre» e a dor do «pobre rico e nobre»), porque «Nunca preferi o pobre ao rico» (confirma o que acabámos de enunciar) «Como em mim nunca preferi nada a nada» (melhor dito, ninguém a ninguém, quer dizer, nem F. Pessoa, nem Á. de Campos).

O «nunca preferi nada a nada» anuncia o esboço dum terceiro movimento que se inicia com «Vi sempre o mundo independentemente de mim». Aqui fala com certeza F. Pessoa, que nunca teve relações fortes e vitais com o mundo, a não ser com a namorada e com alguns poucos amigos, e que toma o mundo como objecto de estudo. Poderíamos então dizer que o verdadeiro demiurgo que puxa dos cordéis é F. Pessoa. Mas vem logo a seguir isto: «Por trás disso estavam as minhas sensações vivíssimas», que nos mostra com clareza que o verdadeiro demiurgo é Á. de Campos, o das «sensações vivíssimas», porque é graças às sensações que nós somos (cf. Á. de Campos, *Poesias*, op. cit., p. 103: «Afinal, a melhor maneira de viajar [viver, ser] é *sentir*»). O mais real, o mais vivo, vêmo-lo aqui, é Á. de Campos, «Mas isso (diz ele) era outro mundo», com certeza por não poder situar-se fisicamente no lugar que ocupava F. Pessoa. Mas mesmo sem poder

situar-se no nosso mundo Á. de Campos não se tornou amargo. «Contudo», diz ele — e a conjunção restritiva remete-nos para o começo do poema e nos mostra que, o que precedia os dois primeiros «Contudo», era, como o tínhamos pressentido na introdução a este estudo, a situação actual de miséria do Ego. «Contudo a minha mágoa nunca me fez ver negro o que era cor de laranja». Outra vez a adjectivação poderia parecer-nos inesperada, mas é compreensível na boca do sensacionista Á. de Campos, que via mais o mundo em cores fulgurantes do que em cor-de-rosa. Explica a seguir de onde lhe vem esta (relativa) serenidade: «Acima de tudo o mundo externo!». É o que ele sempre cantou nos seus poemas, que aparece aqui um pouco como um lema, uma «palavra de ordem», acompanhada do ponto de exclamação, e, como toda a palavra de ordem, repete-se até que aconteça, o que nos prova que não é verdade que para Á. de Campos--F. Pessoa, havia «Acima de tudo o mundo externo!». O lema «è bello, ma non è vero»; o que se evidencia no último verso com: «Eu que me aguente comigo e com os comigos de mim», que nos mostra que é dentro que se passa o importante, que se trava a luta entre o poeta e os outros «comigos de mim», os heterónimos, sendo F. Pessoa aqui apenas um heterónimo também.

Através do jogo dos tempos, dos paralelismos de construção, das gradações e das metáforas, Á. de Campos põe em cena, mais uma vez, a sua procura do Eu, o Eu passado condicionando o Eu presente só e desesperado, que tem de se aguentar com os entes que vivem dentro dele, com a ficção de interlúdio; e essa procura acaba na constatação nossa de que talvez o criador dos heterónimos não seja F. Pessoa, senão Á. de Campos ele próprio.

El significado del paisaje en la poesía de Eugénio de Andrade

PILAR GÓMEZ BEDATE

En la entrevista concedida a Helena Vaz da Silva y aparecida por primera vez el 27 de mayo del 78 en el *Expresso* de Lisboa, Eugénio de Andrade contestaba a una de las preguntas: «O homem, nos meus poemas, busca um rosto, o seu próprio rosto. É uma procura incessante. A relação entre os seres participa dessa mesma busca».

La búsqueda de la propia imagen que tan lúcidamente señala Andrade como motivo continuo de su poesía, tiene como se sabe un puesto preeminente en la poesia moderna y puede ser emprendida desde terrenos muy diversos, pero para alcanzar algún éxito siempre necesita pasar por cierto reconocimiento de lo *otro*, que para el poeta, para el escritor, es el referente conocido y el punto de contacto entre lo que cree cierto y lo que se busca, lo ya experimentado y lo aún misterioso.

¿Y qué es lo otro para Eugénio de Andrade? La respuesta inmediata parece que es el amor: la pasión amorosa en sus distintas fases de espera, plenitud y desaparición. O el recuerdo de todas ellas. Pero sabemos que los diferentes amantes no aparecen en su obra suficientemente singularizados, no tienen más rasgos definidos que los proporcionados por los libros que han inspirado, la cronología, la situación y la anécdota predominante en cada caso. Y así, el personaje amado de *As mãos e os frutos* está ligado a la ciudad y a los años en que se hizo aquella poesía (1945-1984), como ocurre con el de *As palavras interditas* (1950-1951). Y sabemos que el amado de *Mar de Setembro* lo fué en el mes que da título al libro, en las playas vascas, probablemente en el año 59, y el de *Ostinato rigore* en tiempo de verano, a principios de

los años 60. A no ser por el ritmo de los sentimientos, que en cada caso indican el comienzo, la plenitud y el declinar del amor, se podría pensar que se trataba de la misma persona inspiradora porque Eugénio de Andrade, a pesar de su frecuentemente declarado materialismo, es un aspirador constante a la unidad perfecta de lo platónico, y las anécdotas sucesivas y distintas del amor aparecen en su poesía como manifestaciones varias de lo Uno buscado y maneras correspondientes de hallarse a sí mismo, manifestaciones tal vez de ese mismo narcisismo que le lleva a declarar que el hombre en su poesía, busca su propio rostro. Un narcisismo que, no por denigrado al nivel de la comunicación vulgar, deja de ser el primer precepto de la sabiduría hermética y el impulso primeiro de toda creación.

Junto a los amantes, la madre y algunas otras figuras del mundo de la infancia, son los personajes de la poesía de Eugénio de Andrade: todos ellos fácilmente identificados por el poeta consigo mismo por medio del amor, todos ellos parte integrante de su sensibilidad. Por lo cual, me ha parecido de interés dirigir mi atención no hacia los personajes sino hacia los lugares de la poesía andradiana, para ver si su presencia en ella a través de los paisajes o sus elementos se corresponde con la asimilación a sí mismo que el poeta hace de los personajes, y para ver qué aspectos de su rostro pueden reflejar. Es un trabajo que quiero incluir en un libro sobre el paisaje en la poesía postsimbolista que tengo en preparación; y lo he comenzado con el estudio de *Escrita da Terra* (1970-1978) porque este libro tiene la especial condición de recoger precisamente impresiones de lugares. El paisaje en *Escrita da Terra* es, pues, el tema de esta comunicación, que debe partir de la afirmación prévia, conocida por todos los interesados en la obra de nuestro poeta, de que una de las imágenes más vivas que deja la lectura de su poesía es la clara diafanidad de un paisaje extenso y sin fronteras en donde el cielo, el mar, el aire y la piedra se mezclan continuamente con los sentimientos y los recuerdos.

Escrita da Terra es una colección de poemas epigramáticos a los cuales dan título los lugares que los inspiran. Un título que a veces es genérico (como «Ilha», «Planície», «Cemitério Inglês»), otras designa sitios cuyo interés reside en estar ligados a la vida del poeta, como los pueblecitos de Monfortinho, Valverde del Fresno, Póvoa de Atalaia, o «Rua Duque de Palmela», que es su residencia actual en Oporto. Pero otras veces se trata de lugares famosos internacionalmente, como Roma, Paestum, Guernica, Bríndisi, Atenas, Venecia. En todos los casos, el título, que es el nombre del lugar, cumple la función

evocadora de aquello que es lo ajeno mientras el poema busca fijar un recuerdo o una sensación que lo une al poeta. Podría considerarse el libro como el diario lírico de un viajero que a veces viaja sólo con el recuerdo. Ante los lugares, el poeta ejerce distintos grados de asimilación, de los cuales el menor, aquel que me parece ser el menos impregnado de sentimiento, es el de la descripción visual, como se da en «Campos de Atalaia», un apunte en cuatro versos de un paisaje sombrío e invernal cuya existencia es el único indicio de que el poeta lo ha conocido, lo cual dentro de la semántica andradiana adquiere el significado de un rechazo. Así, dice el poema:

> O lume quasi extinto das folhas
> o inverno ancorado pelos campos
> a proliferação cega da sombra,
> a lama arrastando seus tamancos.

Se trata del grado cero de la significación afectiva, y realmente una excepción en *Escrita da Terra*, donde incluso las anotaciones visuales suelen ser modificadas por alguna subjetividad, como ocurre en el poema titulado «Lisboa», que dice:

> Esta névoa sobre a cidade, o rio,
> as gaivotas doutros dias, barcos, gente
> apressada ou com o tempo todo para perder
> esta névoa onde começa a luz de Lisboa,
> rosa e limão sobre o Tejo, esta luz de água,
> nada mais quero de degrau em degrau,

puesto que aquí, la visión de la capital portuguesa, sumida entre la niebla y el agua como un paisaje de Turner (lo que evidencia, claro está, una sensibilidad próxima al impresionismo) adquiere un significado simbólico al ser evocado como la expresión de un deseo supremo en ese «Nada mais quero», del último verso, y el paisaje lisboeta se convierte en un resumen de todas las aspiraciones del poeta al que cabría atribuir el alcance de una correspondencia.

La anotación de escenas vistas (o adivinadas por lo escuchado) en las calles es la manera de incorporar a la poesía algunos lugares con los cuales el poeta no se siente identificado, como Berlín, con sus calles hechas de oscuridad y de un silencio roto solo por el ruido «da urina / dos soldados contra o muro», o «Tavira 1944», que es un recuerdo de este lugar en estado de guerra, con mujeres y con niños que «cresciam para a morte / com grandes olhos claros».

Pero por lo general, los paisajes de *Escrita da Terra* no aparecen en su poesía como realidades exteriores sujetas a la descripción más o menos sumaria o fragmentada sino que son transformados en maneras de sentir, pedazos de la experiencia propia con que el poeta se expresa mediante lo que puede llamarse una comunión, en el sentido que esta palabra puede tener de asimilación de otro ser al propio. Así, en «A caminho das dunas», donde se comienza afirmando la existencia de un hombre en un barco en las arenas «que obscuramente aprende/a morrer onde as águas são mais duras» y se continúa observando que es verano al señalar el brillo «em declínio das giestas», se termina otorgando una calidad mágica a la visión evocada, al cambiar el tiempo del presente al pasado y afirmar que el hombre y la noche eran de vidrio, con lo que la visión se impone a la realidad.

En «Barca do lago» el poeta se situa en un lugar («aqui», dice) del que evoca la noche y el ruido del mar mientras «se dejan desnudar las palavras», con lo que parece referirse al momento de clarividencia en la creación poética.

Una imposición absoluta de la visión sobre la realidad ocurre en «Guernica» y en «Praia de Boa Nova». En el primero, el momento emocional incide sobre la historia próxima del lugar vasco tristemente célebre y el aire es sentido como un arma agresiva — «compacto, cego» — a la que sólo falta el filo. En el segundo, la realidad del mar es negada para afirmar la presencia de un número indefinido de caballos, indirectamente blancos, cuya imagen se sobrepone a la de las olas y comunica al paisaje su encrespamiento vivo y su pasión:

> Não é aínda o mar mas só cavalos
> brancos na tarde branca de cavalos
> como se as vagas fossem de cavalos.

La misma imposición ocurre en «Nordeste», donde las casas son, de una manera expresionista, igualadas a las aves cansadas del invierno. Y en «Ilha», en que este tipo de tierra es definido como un espacio «curto, amargo. / Para cuspir, / ou beber de um trago», dándole la calidad líquida de una pócima.

El uso del tiempo impersonal del verbo es una manera frecuente en la poesía andradiana de objetivar las experiencias personales y desprenderlas de sus sostenes exteriores. Así, en «Rua Duque de Palmela, 111», que, por el título, clave de su situación en el espacio real, debe considerarse como un «interior tácito», el de la casa del poeta

desde cuya ventana, en un crepúsculo de verano, éste pronuncia la metáfora de la inspiración conseguida, al decir:

> Pelo lado dos lódãos ao fim do dia
> depressa se chega agora no verão
> à pedra viva do silêncio
> onde o pólen das palavras se desprende
> e dança, dança dança até o rio.

«A pedra viva» es una metáfora querida al poeta para indicar algún goce verdadero, alguna verdad esencial; el polen de las palabras que evoca la imagen de las flores y les une la idea de la proliferación, pertenece a la semántica figurada mientras el río, por el título del poema, sabemos que es real y que se trata del Duero, hacia el cual, desde su casa de Oporto, baja bailando el polen de la palabra de Eugénio de Andrade.

Otra manera diferente de la presencia de los lugares en este libro es la elección de alguno de sus elementos y su comparación con alguna experiencia personal, generalmente de tipo sensual, como ocurre en «Kerkira», cuya tierra blanca y desnuda es el único motivo del recuerdo y es comparada a un olor conocido en el cual se funden la sensualidad y la experiencia familiar e íntima del amor en una rica sinestesia que se desarrolla en cuatro versos breves:

> Como esse cheiro a linho
> que só os ombros acariciados têm
> a terra é branca
> e nua.

Del mismo modo, el «Jardim de St. Lázaro» de Oporto existe como una comparación erótica sugerida por el agua del surtidor de su fuente, que se hiergue

> como os lentíssimos lábios do amor
> descem pelas espáduas.

«Charing Cross» importa sólo por un recuerdo de amor unido a él, y un recuerdo de amor debe de ser también la brevísima y enigmática anotación que se titula «Bríndisi»:

> Uma coisa é habitar a pele
> outra ter a noite por fragata.

Se trata de una selección proustiana de los recuerdos que donde juega un gran papel es en la captación de los lugares portugueses en que el poeta ha vivido, sean la famosa Coimbra o el casi anónimo Vale do Ceira. El primero, presente en «Madrigal melancólico», se ha convertido en el olor de una flor que huele «en la memoria» porque en uno de sus jardines, junto al río, un amigo cogió hace muchos años, para dar al poeta, «uma flor da canforeira». El segundo, en el breve desarrollo del poema que lleva su nombre, es también un claro caso de memoria involuntaria que, entre los posibles recuerdos, elige el de un chopo, sin duda cargado de significado en la propia historia:

> O que regressa não é a casa
> nem o outono, é só um choupo,
> ou então o meu olhar enganou-se:
> os olhos andam ardidos
> de melancolia e de sol tão pouco.

Y «Castelo-Branco» es resumido en un recuerdo de sensaciones tactiles y olfativas:

> Com o sopro da manhã e o aroma
> das frésias eu sonhava longamente.

Así, podemos decir, por las observaciones hechas hasta ahora, que el paisaje andradiano de *Escrita da Terra* sufre un proceso de subjetivación que, bien lo transforma de una manera expresionista o bien lo substituye por una vivencia resucitada por su recuerdo. Ahora bien, hay en este libro otro tipo de poemas, que son los inspirados por los lugares famosos recientemente conocidos y desligados de una experiencia directa anterior, en los cuales la presencia de los paisajes es diferente pues en ellos actúan sobre el poeta como provocadores de una epifanía en el sentido joyceano, como manifestación de la identidad entre la vivencia reciente y lo que podríamos llamar el *genius loci*, despertado por el conocimiento cultural previo de tales lugares. Así, en «Roma», el poeta asocia su propia entrada en la ciudad, a la caída de la tarde, por la Via Apia, con las que en otro tiempo hicieron Adriano, Virgilio o Marco Aurelio y, con un juramento pagano que traspasa de autenticidad la vivencia («e por Antínoo e todo amor o da terra juro que vi a luz tornar-se pedra»), testimonia la especial luminosidad de la tarde romana sobre las piedras de la antigua calzada, los sepulcros y los monumentos de sus márgenes, mediante esa equivalencia entre la luz y la piedra que en la poesía andradiana posee un alto grado de significado

porque tal trasmutación es frecuente en ella para indicar la conciencia de una plenitud que se verifica por la fusión entre sí de las materias elementales del mundo: el fuego (o la luz en este caso), la tierra (o piedra), el agua o el aire.

Precisamente la ciudad de Salzburgo aparece representada en *Escrita da Terra* mediante una reflexión sobre la música de sus festivales que la hacen famosa, y es una música que se equipara al agua, a la tierra, a la llama y al aire (por medio, en el último caso, de su sinécdoque el pájaro), al mismo tiempo que se establece la posiblidad — o, incluso, la realidad — de una identificación entre el agua y el álamo, la tierra y el pájaro, la llama y la ola: es decir, una circulación de la substancia de un elemento al otro, desencadenada por la música, que realiza el milagro de la unidad de los contrarios. Dice el poema:

Essa música ou água
quando a água é álamo
essa música ou terra
quando a terra é barco.
Essa música ou chama
quando a chama é onda
essa música — eras tu
ou um pássaro na sombra?

En «Paestum», la visión de las columnas del famoso templo griego en honor de Neptuno se une al canto de las cigarras y al olor de una rosa que, sorprendentemente, es calificado de *desconhecido*, para alcanzar una altura emocional que identifica al alma con la altura de la luna nueva:

No ceu alto
as colunas de Paestum
sobem à altura
rigorosa
da lua nova e da alma.
À música deserta
e rouca das cigarras.
Ao desconhecido aroma
de uma rosa.

En el sutilísimo poema «Arredores de Atenas», misterioso y luminoso a la vez, el lugar clásico está precisado en la evocación de un momento que, al parecer, es el del siesta, presente en una serie de elementos aislados: un plátano, el sol «a pino» de las cigarras, el río casi al alcance de la mano, el azul blanco y duro, dos hombres que duermen

a la sombra de una tarde (que es también la tarde de la memoria y, por consiguiente, adquiere una doble dimensión) y un rumor de palabras que, mediante una negación, se afirma como una manifestación de las ninfas. Es un poema oblicuo en el cual los datos concretos y tangibles son modificados leve pero eficazmente por una actuación sobre ellos del *genius loci*.

Es decir, en estos poemas de lugares famosos, se produce una síntesis entre la objetividad de lo externo, del paisaje, y la influencia sobre el poeta (mínima pero decisiva en la transformación de lo real) de los motivos históricamente asociados a ellos, como este recuerdo de las ninfas en los alrededores de Atenas o aquel de los emperadores romanos y el poeta en la Via Apia.

Encontramos aquí otra de las direcciones de la inspiración andradiana que es la complementaria de las dos mencionadas anteriormente: la encaminada al descubrimiento de una realidad latente; la cual, a mi parecer, participa bastante acusadamente de la calidad de las correspondencias simbolistas, pero con la particularidad de que el poeta no presupone que el paisaje en que habita pueda ser el velo que oculte ningún tipo de realidad trascendente sino tan sólo que sus elementos pueden llegar a ser analógicos entre sí como diferentes manifestaciones de una unidad que existe en el universo pero que se encierra entre sus límites, con lo que, en la base de su concepto metafísico, me parece que Eugénio de Andrade se aproxima al materialismo mallarmeano más que a ninguno otro de los conceptos del universo de los grandes iniciadores de la poesía moderna.

De la misma manera, el expresionismo con que son tratados los elementos paisajísticos en las otras ocasiones a que me he referido, el frecuente recurso a la sinestesia y el impresionismo de las anotaciones sensoriales, tan dentro del estilo de los maestros simbolistas, me parecen muy diferentes en la intención porque el poeta no pretende, mediante todo ello, evadirse del mundo en el que vive sino, por el contrario, recoger de el elementos tangibles asociados a su vida y, mediante la recolección de los fragmentos del decorado en el que se desarrolla la busca de su propio rostro, aprehender su existencia como algo evidente, que es la prueba de que su busca se está llevando a cabo.

Precisamente por ello, *Escrita da Terra* es un libro testimonial en que el paisaje, siempre fragmentario y presente, sirve de caja de resonancia a las emociones y, a la vez, de asidero a una realidad de la que el poeta no quiere separarse porque la necesita como prueba de que su vida ha sucedido y sigue sucediendo.

Le discours de la contre-publicité dans *Marketing* de Fernando Namora

PIERRETTE ET GÉRARD CHALENDAR

Le poéme de Fernando Namora intitulé *Marketing* [1] présente une critique acerbe du texte et du phénomène publicitaires. Nous essaierons d'en comprendre les fondements et les objectifs.

1 — STRATÉGIE DU TEXTE PUBLICITAIRE

Prenons comme point de départ cet extrait des thèses de Prague:

«Lorsqu'on analyse le langage comme une expression ou comme une communication, l'intention du sujet parlant est l'explication qui se présente le plus aisément et qui est la plus naturelle. Ainsi doit-on dans l'analyse linguistique, prendre égard au point de vue de la fonction. De ce point de vue, *la langue est un système de Moyens d'expression appropriés à un but*» [2].

A quelle finalité répond le discours publicitaire dans son ensemble? Namora dit:

> «Eu não gosto de cerveja
> mas tenho de gostar que os outros gostem de cerveja
> sobretudo da Sagres
> para não contrariar os fabricantes de cerveja».

---

[1] Publié dans *Marketing*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1969. Nous citons d'aprés la 3ème édition.

[2] Cercle de Prague, Thèses de 1929 in *Change* n.° 3, Paris, Seuil, 1969.

De cela, il résulte que: 1) ce discours est régi par des exigences de marché; au service des grosses firmes, il a pour objet la promotion de leurs produits d'où la multiplication désordonnée des publicités pour n'importe quelle marchandise: la bière (Sagres), les cigarettes (King Size, Marialvas), les voitures (Opel, Ford), les produits de toilette (Palmolive, Lux, désodorisants, Aqua Velva, Gillette, Schick, Nacet) les fibres synthétiques (Dralon), les produits de bronzage (Ambre-Solaire), de nettoyage (Ajax-Rino, Omo), électroménager (cireuse Philips).

Marx écrit à ce propos: «La société ne se compose pas d'individus; elle exprime la somme des rapports et des conditions dans lesquelles se trouvent ces individus les uns vis-à-vis des autres» [3].

Reliée à l'objet qui nous concerne, la remarque place aux deux pôles de l'acte de communication «des déterminations sociales» (Marx), des forces économiques dont l'une est par nature productrice et l'autre, vouée à accueillir favorablement ce qu'engendre la première. C'est donc un rapport de dominant à dominé qui est instauré:

«Obedeço ao marketing» reconnaît Fernando Namora; il met en garde quiconque s'aviserait de ne pas respecter tel ou tel slogan:

«Atenção ao marketing»

2) Sa fonction est moins d'informer que d'inciter le lecteur-consommateur à l'achat de la marchandise. Il est fait pour faire agir celui à qui il s'adresse bien qu'il ne donne aucune injonction explicite:

«...as pessoas podiam estar quietas a fumar Marialvas
e a lavarem-se com Rino que lava lava lava
lava três vezes...»

Le message publicitaire suggère plutôt qu'il ne dicte un ukase:

«...toda a frescura serrana
numa fatia de pão».

dit une affiche, et non: achetez ce produit, c'est absolument nécessaire.

Le poème de F. Namora sensibilise son lecteur à cette stratégie: puisque la publiciste ne peut ordonner l'achat de la marchandise, il

---

[3] Marx, *Fondements de la Critique de l'Economie Politique*, Tome I, Paris, Anthropos, 1968, p. 212.

persuade les sujets auxquels il s'adresse qu'ils souffrent d'une insatisfaction insupportable et que l'objet dont ils font réclame est le seul capable d'y mettre un terme définitif.

«Dantes tinha problemas era o odor corporal
e eu não o sabia até me higienizar seis vezes ao dia
[com o sabonete das estrelas».

Le message dont on s'occupe ici est donc essentiellement trompeur: «ce qui constitue le but du sujet communiquant (la firme commerciale): faire acheter est relégué, dans la mise en scène langagière, au rôle de simple auxiliaire de la quête du destinataire, laquelle est toujours imaginaire» [4].

Ce dernier aspect est bien mis en exergue par F. Namora quand il intégre tel fragment publicitaire dans son poéme:

«Fumei Estoril Valetes Kayakes e bebi Compal
depois da Salus et da Schweppes
fumei quilómetros e quilómetros de prazer
quilómetros e mais quilómetros...»

Cette distance in(dé)finiment grande qui mène à un plaisir garanti n'existe évidemment que dans l'esprit du publiciste et dans celui des destinataires qui l'admettent comme une donnée de fait alors qu'elle est crée ex-nihilo par la machine à susciter le désir de posséder [5]. Certains chercheurs ont fondé cet imaginaire sur une base psychanalytique [6]. F. Namora ne s'engage pas dans cette voie, évitant en cela le mélange fiction-analyse.

---

[4] Patrick Charaudeau: *Le Discours Propagandiste* in *Le Français dans Le Monde*, Juillet 1984, n.° 182, p. 100-101.

[5] Voir Carlos Reis: «a publicidade... recorrer aos mais insidiosos processos de elaboração para controlarem as escolhas do consumidor». Du même auteur, on lira avec profit in *Construção de Leitura*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, l'appendice intitulé: «Literatura e Marketing».

[6] Jean Baudrillard: *Le Système des Objets*, *op. cit.*, (chap. III) met en relation le rituel des fêtes (Noël — anniversaire et l'opération publicitaire qui prend appui sur «une situation infantile intériorisée»).

2 — TECHNIQUE DE LA PERSUASION

Cependant, une lecture pointilleuse du poéme exhibera la manière dont se déploie la stratégie persuasive.

a) Le premier schème organisateur repose sur l'antinomie valorielle bien/mal. Le texte publicitaire montre dans un même mouvement, un manque synonyme d'un mal et le remède qui permet de s'en délivrer. On notera que le mal n'est pas l'objet d'un discours explicite, il est relégué au second plan car il s'agit plutôt de promulguer un produit dont on assure qu'il est absolument bénéfique pour tout consommateur:

> «Sagres é a pausa que refresca e tem vitaminas
> todas as bebidas da televisão têm vitaminas».

écrit F. Namora. On ne dit pas: «Vous manquez de vitamines», on conseille *Sagres*, laissant entendre que tout lecteur du message souffre d'avitaminose.

b) La satisfaction du désir fait naître un homme nouveau dont la singularité réside dans la métamorphose de sa personnalité intime. Il se dépouille en effet de son prosaïsme personnel pour se projeter dans un univers mythique à l'intérieur duquel il se perçoit comme héros ou du moins comme grandi. Chez F. Namora, l'expression «cidadão perfeito» condense l'idée que l'obtention de l'objet fétichisé est gage de bonheur parfait qui range quiconque le possède parmi une élite fondée sur une même esthétique, une sensibilité identique à certaines données physico-sociales. La griffe de l'objet devient, par un jeu magique, propriété à part entière du consommateur:

> «fui o homem de não sei quê marca o rumo
> por vestir regras ou camisas ou calças que não enrugam».

Un mince retard dans l'adoption d'une marchandise entraîne un désaveu qui, pour être anonyme, n'en est pas moins culpabilisant:

> «e o talco Cadum que ama demoradamente roucamente
> [tepidamente».

Ce totalitarisme importé de l'extérieur modèle une morale collective qui condamne toute marginalité:

> «...desconfio dos negros americanos
> e dos blousons noirs que não usam Lux
> e não compram um frigorífico a prestações».

La star du moment est évidemment la référence obligée: le sujet achetant s'identifie à la vedette la plus en vogue par le biais de la marchandise dont on fait la publicité, celle-là étant posée comme un point commun entre le quidam et l'artiste:

> «Os produtores viram-se à descida do avião
> primeiro julgaram que era o filho da Sophia Loren
> ou o Onassis mas era eu
> e gostaram da minha barba bem feita».

3 — EFFET ET CONTRE-EFFET LUDIQUE

Cet ensemble non systématique de fantasmes ou d'angoisses se concrétise dans et par le message publicitaire [7]. Ce dernier doit alors être appréhendé comme un texte pourvu de certaines caractéristiques. Selon Carlos Reis: «a retórica (é um) domínio preferencialmente privilegiado no processo de sedução exercido sobre o consumidor» [8]. Dès lors, il est essentiel de mettre à nu les techniques d'écriture du texte publicitaire afin de comprendre celles dont use F. Namora.

La figure la plus aisément repérable est l'hyperbole, «augmentation quantitative d'une des propriétés d'un objet, état etc.» [9].

> «...Fula
> ...é da cor do sol»,
> «a longa pausa de um longo cigarro King Size».

Dans tout slogan, il s'agit d'élire la propriété essentielle du produit en rapport intime avec des connotations éthiques, esthétiques qui

---

[7] La publicité se développe aussi sur un plan iconique mais ce niveau est totalement écarté par le poète.

[8] Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981.

[9] *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972, chapitre: *Figure* (Todorov) p. 354. Nous suivons ici Carlos Reis in *Literatura e Marketing: Construção da Leitura* Coimbra, I.N.I.C., 1982, p. 187.

plonge dans l'imaginaire collectif, le merveilleux pour une population donnée de consommateurs.

La seconde figure est l'antithèse. Elle allie deux termes opposés quant à leur signification. Dans le slogan:

«...Sical que é um *luxo* verdadeiro
por pouco dinheiro».

Les termes soulignés forment une opposition sémantique qui ne se résout que vis-à-vis de la marchandise dont on fait la réclame.

On aura aussi fréquemment le procédé inverse: la répétition:

«a longa pausa de um longo cigarro King Size».

Celle-ci peut se dilater pour se muer en hyperbole: la focalisation portera alors sur une seule caractéristique de l'objet; elle sera chargée de le représenter globalement:

«...Sagres
que é tudo cerveja».

Ces artifices rhétoriques sont intégrés dans des petits récits fictionnels qui appellent à la sagacité où à l'humour des lecteurs et sont autant d'incitations à prendre part à une pratique *ludique* de la langue. L'exemple parfait est ici la publicité de la poudre à laver dont la puissance décapante est symbolisée par «o cavaleiro da armadura branca... com a sua lança mágica».

La marchandise est saisie au travers d'un double jeu sur la langue: le publiciste vante les mérites de son produit en jouant sur certains termes et en invitant le lecteur-consommateur à en faire autant pour qu'à son tour, il produise un travail similaire sur le matériau linguistique[10]. C'est ce qu'a entrepris F. Namora mais dans une perspective critique qui vise à déconstruire le texte par quelques procédés dont les principaux sont les suivants: *a*) il pratique des connexions de messages inédits, en brisant certains liens qui jusqu'alors apparaissaient comme inscrits dans la nature des choses: ainsi, il relie dans un énoncé unique deux marques de véhicules

[10] Le ludique n'exclut pas du tout la finalité commerciale. L'hyperbole est source d'une ironie contestatrice mais elle est simultanément un excellent argument de vente.

Lusospuma et *Harvey* et les rapporte à «as procissões... sem anjos... que são agora selvagens»; *b*) il condamne «dos blousons noirs que não usam Lux» rapportant deux éléments diamétralement opposés; *c*) ou bien encore, il brouille les cartes en substituant les marques de produits concurrents dans une même phase ou en leur attribuant des vertus qui sont en réalité celles d'autres produits:

> «e fartei-me...
> ...de lavar a roupa com Ajax e com o Rino
> e de me banhar com Omo ou seja uma onda de brancura».

assimilant poudre à récurer, poudre à laver et produit pour le bain; *d*) l'effet d'accumulation est également source d'un humour destructeur: il met le slogan «d'omo (que) me pusesse branco branco branco três vezes branco» en relation avec celui du magazine americain Reader's Digest (qui lave le cerveau aussi blanc que la poudre précitée nettoie le linge); *e*) il s'immisce dans la mise en scène publicitaire et en modifie les composantes en s'en faisant le héros, attirant sur lui l'attention et détournant du même coup celle qui devrait être accordée à l'objet fabriqué:

> «e fiz-me mecânico de automóveis
> só para que o cavaleiro de armadura branca
> me tocasse com a sua lança mágica
> e me pusesse branco branco branco».

L'écriture du poème procède donc d'altérations portant sur la forme du texte publicitaire: celles-ci consistent — soit en une substitution d'un item similaire sur l'axe paradigmatique afin de produire une équivoque ironique (cf point c) — soit en un enchaînement d'une forme contigue sur l'axe syntagmatique en vue de surprendre le lecteur par un rapport inattendu et singulier (cf. points a,b et d) — soit en opérant un déplacement de mots qui permet d'inclure un second message dans le message primitif, ce qui a pour effet immédiat de caricaturer le texte initial (point e).

L'élaboration du poéme consiste donc à prendre le message publicitaire à rebours, afin d'en exhiber les objectifs, la composition interne, la duplicité (valeurs d'usage / valeur d'échange; économie de marché / effets de jeux linguistiques) ainsi que la personnalité empruntée qui en découle. «La meilleure des subversions ne consiste-t-elle pas à défigurer les codes plutôt qu'à les détruire? «demandait

Roland Barthes [11]. Bien avant ce dernier, F. Namora a compris que la subversion la plus profonde ne consiste pas à discuter la valeur de tel ou tel produit par une argumentation sans faille, mais à «inventer un discours paradoxal» (Barthes), intégrant les ingrédients de textes auquel il se réfère mais altérant savamment leur logique propre.

4 — LA PROXIMITÉ DES CONTRAIRES

Ceci dit, message et anti-message publicitaires ne sont pas aussi éloignés l'un de l'autre qu'on pourrait le croire: *a*) tous deux font partie du même genre discursif: le slogan [12], lequel «résulte toujours d'un travail sur le signifiant» [13]; *b*) cette homologie linguistique est ancrée sur la connivence de plaisir, commune au publiciste et au poète: tous deux produisent un message où la fonction référentielle n'est plus primordiale (même si elle est la principale du point de vue de la vérité de l'objet), ils jouent sur les mots, et ce jeu repose sur «une défonctionalisation du langage» [14]. Tactique volontaire qui n'est pas una bévue et qui définit au contraire l'habilité du joueur, son aptitude à plier la langue à sa volonté ludique.

Le plaisir qu'on prend à lire *Marketing* est alors de même origine que celui ressenti à la fréquentation des oeuvres sadiennes: «Deux bords (y) sont tracés: un bord sage, conforme, plagiaire (il s'agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu'il a été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture) et un mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours)... ces deux bords. le compromis *qu'ils mettent en scéne*, sont nécessaires. La culture ni sa destruction ne sont érotiques; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient» [14]. D'une manière identique, le poème de F. Namora ne se comprendrait pas sans la référence au texte publicitaire et le premier n'a de valeur littéraire que confronté au second.

Le plaisir du texte est, selon Barthes, un principe discriminant pour déterminer le degré de modernité d'une oeuvre; sera appelé moderne un texte qui a «toujours deux bords. Le bord subversif peut paraître privilégié parce qu'il est celui de la violence; mais ce n'est pas la

---

[11] Roland Barthes: Sade-Fourier-Loyola, Paris, Seuil, 1970, p. 127.

[12] Thèse développée par Patrick Charaudeau, *Le Discours Propagandiste*, *op. cit.*.

[13] Claude Abastado: *Culture et Medias*, *Le Français dans le Monde*, Nov.-Déc., 1983, n.° 173, p. 12.

[14] Roland Barthes: *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973, pp. 14-15.

violence qui impressionne le plaisir; la destruction ne l'intéresse pas; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation. La culture revient donc comme bord: sous n'importe quelle forme»[15].

Il nous semble que *Marketing* illustre parfaitement cette remarque: le poème ne vise pas à *détruire* le slogan publicitaire (en dénonçant sa finalité commerciale et l'aliénation mentale qu'elle entraîne) mais à le *décomposer* à en défaire la structure interne. C'est une oeuvre de perversion au sens barthien du terme: «(elle) rend heureux, elle produit *un plus*[16]. Ce n'est pas le moindre mérite de ce texte dont le contenu thématique et les procédures rédactionnelles annoncent les recherches sémiologiques les plus actuelles.

---

[15] Roland Barthes: *op. cit.*, p. 15.
[16] Roland Barthes: Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 68.

Aquilino Ribeiro e o romance urbano

† FREDERICK C. HESSE GARCIA

É quase impossível falar do romance urbano de Aquilino Ribeiro sem lembrar a «lenda negra» que se criou quando o ficcionista pretendeu deixar as serras para instalar-se no Chiado. Vários críticos — foram responsáveis por essa «lenda negra», ligada a um defeito imperdoável que os novos encontravam nesse (então) novo rumo da ficção aquiliana. É comum, fique lembrado, pensar-se em Aquilino Ribeiro e na geração da *Presença* como representantes de campos adversos, mas a passagem do tempo ajuda a apagar diferenças e a entender que a distância que os separava era muito menor do que eles mesmos — de um lado da querela e do outro — imaginavam.

I. O ROMANCE URBANO E A «LENDA NEGRA»

Ainda com o pensamento na «lenda negra», poderá mais de um leitor alimentar sérias dúvidas quanto ao valor de discutir-se o romance urbano de Aquilino. Pois não é o escritor merecimento famoso pela ficção de rústicos? E não foram seus romances citadinos apontados por mais de um crítico como falhos em psicologia? São esses mesmos, a propósito, os que aqui nos interessam.

As dúvidas, já se vê, são legítimas, mas simplificam em demasia. Considere-se, antes de mais nada, que desde a estreia, em 1913, a ficção breve aquiliniana — conto e novela — passou meio século a retratar rústicos, a acompanhar citadinos e, em fantasias poéticas, a recriar outras eras[1]. No romance a história é um pouco diferente: ini-

[1] Veja-se minha discussão das três direcções da ficção aquiliniana em *Aquilino Ribeiro: Um Almocreve na Estrada de Santiago* (Lisboa: Dom Quixote, 1981), págs. 30-33, especialmente pelas referências bibliográficas.

ciando-se na Beira, desceu a Lisboa e, mais tarde, a partir da *Aventura Maravilhosa de Dom Sebastião*, de 1936, enveredou pelo passado. As novas direcções nunca significaram que ficava esquecida a província, como é fácil constatar confrontando títulos e datas das obras que se seguiram à mudança da Beira para a cidade.

Por muitos anos, Lisboa e Paris foram cenário onde viviam personagens da ficção curta de Aquilino. Nesse grupo cabe uma noveleta publicada em Espanha: *El hombre que venció al diablo*, que, em versão expandida, se transformou em *O Homem que Matou o Diabo*, de 1930[2]. Foi este o primeiro romance urbano de Aquilino, designação que precisa de alguma justificação, já que grande parte do enredo se desenrola fora do ambiente citadino. O protagonista, porém, é homem urbano; ainda mais, a eleita que o leva a muitas andanças, em duas viagens de ida e volta, mora em Paris.

Ao romance do apaixonado Macário seguiram-se *Maria Benigna* de 1933; *Mónica*, de 1939, e *O Arcanjo Negro*, segundo volume de *Mónica*, de oito anos mais tarde. Deram esses quatro romances matéria para que nascesse a lenda negra (que a esta altura da discussão pode dispensar as aspas), criada por uns poucos críticos para quem *romance* queria dizer principalmente (ou até exclusivamente) *romance psicológico*[3]. Não se enquadrando em seu credo a criação urbana de Aquilino, condenavam-lhe o romance da cidade como irremediavelmente falho, por não possuir, diziam, penetração psicológica.

A lenda negra, fique bem claro, é de âmbito limitado: liga-se apenas a estes quatro romances. As obras que retratam a Beira, os

---

[2] O próprio Aquilino, na dedicatória do romance, fala da versão anterior da obra, impressa em castelhano. Não foi possível localizar esse texto, mas foi útil na preparação deste estudo uma reimpressão numa série popular: *El hombre que venció al diablo* (Madrid, La Novela Corta, N.º 56, 1951). O romance ampliou muitas vezes as poucas páginas publicadas em castelhano. Na impressão de 1951, a apresentação do romancista, que o descreve como «figura culminante de sua geração», parece aproveitada de matéria muito antiga, a julgar pelas obras alistadas, todas anteriores a 1924, que é a data da primeira impressão castelhana: *Jardim das Tormentas* (1913), *Via Sinuosa* (1918), *Terras do Demo* (1919) e *Estrada de Santiago* (1922). São todas obras de interesse, mas os trinta anos que se seguiram ao aparecimento de António Malhadas foram muito produtivos. A lista não inclui, muito sintomaticamente, *O Homem que Matou o Diabo*, de 1930.

[3] Sobre esta questão, veja-se Joaquim de Montezuma de Carvalho, *A Lenda Negra de Aquilino*, *Litoral*, 9, N.º 443 (20 de Abril de 1963), págs. 1, 6. O ensaio discute a formação da «lenda negra» e cita textos que são úteis para o entendimento da questão. Veja-se também a análise da *Aventura Maravilhosa* elaborada por João Gaspar Simões, em *Crítica I* (Porto: Livraria Latina, 1942), págs. 86-93, especialmente a p. 90, em que encontramos uma definição de «romance moderno». Leia-se ainda o artigo de Castelo Branco Chaves sobre *Maria Benigna* em *Seara Nova*, N.º 461 (19 de Dezembro de 1935), págs. 140, 145. Veja-se também, de João de Andrade, *Aquilino Ribeiro e a Cidade*, *Boletim da Casa Regional da Beira-Douro*, 12, N.º 4 (Abril de 1963), 102-106.

contos e as novelas das duas Babilónias do escritor e a ficção de fantasia nunca receberam ataques do mesmo género, nem por parte de antigos nem de modernos. E fique claro também que as críticas desfavoráveis a Aquilino quando este trocou a província pela *urbs* não foram escritas exclusivamente por presencistas.

O próprio Aquilino, mais de um vez, reagiu contra a afirmação de fraqueza psicológica em seus romances. É de justiça lembrar que, mesmo sentindo-se atacado, nunca chegou ao grau de agressividade de alguns escritos de José Régio e de Adolfo Casais Monteiro ou à intransigência de uma ou outra página de João Gaspar Simões [4]. A ânsia reformadora podia até levar a atribuir valor retroactivo aos princípios de renovação. Para afirmar-se, os jovens tomavam a iniciativa e atacavam. Típico da maneira como o romancista mais velho reagiu aos ataques é o desabafo que vem no «Preâmbulo» de um livro duplo, em que o beirão ironizava:

> Da mesma maneira que uma pessoa policiada náo diz: *lavei a cara;* a cozinheira não anuncia: *temperei a sopa;* o homem higiénico não manifesta, nem mesmo a título confidencial: *trago cuecas* — não há necessidade que o escritor diga ou ao escritor se pergunte se tem usicologia na sua obra. Por isso: a psicologia ou melhor o psíquico em arte é o mesmo que o lavar a cara do homem policiado, o tempero na sopa de qualquer cozinheira, as cuecas do homem limpo. Numa palavra, é o básico, o sal, a substância inata [5].

Com a distância de algumas décadas, parece agora desnecessária a defesa, se se marcar a não-sinonímia de *romance* e *romance psicológico*. Não seria tão fácil objectividade serena quando a cidadela do romancista estava sitiada. Seria igualmente difícil ser objectivo quando a crítica era companheira de ardor missionário. Os próprios presencistas chegaram mais tarde a reconhecer o exagero de sua crítica exclusivista; não eram donos únicos da verdade, e aprenderam a tolerar os que não

---

[4] É ver, de Régio, *Literatura Livresca e Literatura Viva*, *Presença*, N.º 9 (Fevereiro de 1928), págs. 1-8, bem como sua crítica de *O Homem que Matou o Diabo*, *Presença*, N.º 28 (Agosto-Outubro de 1930); de Adolfo Casais Monteiro, a crítica de *O Homem que Matou o Diabo*, *Princípio*, N.º 25 (Junho de 1930), págs. 8-9, bem como alguma matéria reimpressa em *O Romance: Teoria e Crítica* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1964), especialmente págs. 245 e 260-61; de João Gaspar Simões, a crítica de *Mónica* e a resposta a um protesto de Aquilino em *Crítica I*, págs. 126-35 e 187-94.

[5] *O Servo de Deus* (e) *A Casa Roubada* (Lisboa: Bertrand, 1967), págs. 14-15. A primeira edição é de 1940.

professavam o mesmo credo. No cinquentenário do *Jardim das Tormentas*, José Régio e João Gaspar Simões associaram-se às homenagens prestadas ao romancista mais velho, Régio menos integralmente que Gaspar Simões, mas ambos reconhecendo o mérito e a importância de Aquilino [6]. Alguns anos antes, quando da proibição de circular em Portugal um livro de Aquilino Ribeiro, Adolfo Casais Monteiro lançara seu protesto no prólogo da edição brasileira de *Quando os Lobos Uivam*, romance descrito como «poderoso livro» do «maior escritor do nosso tempo». Em verdadeiro preito à arte de Mestre Aquilino, o antigo crítico da *Presença* comentava como a iniquidade do Estado Novo fizera «do grande escritor independente um romancista social» [7]. Estavam esquecidos os ataques de anos antes; três dos mais responsáveis pela lenda negra apagaram diferenças antigas. Ida a arrogância e passados os arroubos da mocidade, os companheiros de geração concordariam com Adolfo Casais Monteiro, quando afirmava que

> A geração da *Presença*, apesar de algumas obras notáveis, não deu ao romance português aquele rumo que lhe vinha faltando desde a morte de Eça [8].

Evidentemente, como eles mesmos reconheciam, apontar defeitos em obra alheia é bem mais fácil que abrir novos rumos em arte.

II. MUDANÇA DE RUMO

Com toda a constância das três direcções na ficção de Aquilino, a maior fama do escritor era por obra e graça dos escritos ligados a sua província. Em 1926, quando ia para ao prelo *Andam Faunos pelos Bosques*, versão expandida de uma narrativa breve impressa nas *Filhas de Babilónia*, de seis anos antes, já corriam mundo a *Via Sinuosa* e as *Terras do Demo*. Em 1922 surgira a *Estrada de Santiago*, em que dava

---

[6] Veja-se, de Régio, «Nota sobre Aquilino Ribeiro, Estilista», *Seara Nova*, 41, N.º 1410 (Abril de 1963), págs. 85, 99-100; de João Gaspar Simões, «Aquilino Ribeiro e a Crítica, ou O Significado de uma Verdadeira Glória», *O Tempo e o Modo*, N.º 4 (1963), págs. 73-77.

[7] «Prefácio à Edição Brasileira», *Quando os Lobos Uivam* (São Paulo: Anhembi, 1959), págs. 5-9. Os passos aspados, da p. 8. A primeira impressão da Bertrand é de 1958.

[8] *O Romance: Teoria e Crítica*, p. 321. Sobre a mesma questão, veja-se Jorge de Sena, *Tentativa de um Panorama Coordenado da Literatura Portuguesa de* 1901 *a* 1950, *Tetracórnio: Antologia de Autores Portugueses Contemporâneos*, organização de José Augusto França (Lisboa: Livraria Portugal, 1955), págs. 3-26, especialmente p. 17.

seus primeiros passos o almocreve António Malhadas, a reforçar a identificação do romancista com a província natal. Apresentando seus serranos do «livro faccecioso», o beirão falava de sua intenção de «baixar à cidade», afirmando que *Andam Faunos pelos Bosques* encerrava seu primeiro ciclo. Não é muito comum os romancistas se historiarem assim, mas é o que fez Aquilino, que em seu exame de consciência se declara tranquilo:

> O que fiz é honrado; não plagiei... não cedi às correntes que hoje são triunfais, (amanhã depenadas danças da Bica...Escrevi com o meu sangue... Vou descer à *urbs*, com a pena que a crítica suficiente chamou de regionalista [9].

É evidente, embora o romancista não o diga por extenso, que desejava explorar uma faceta de seu talento que só se expressara em obras de pequeno fôlego. É manifesto que não desejava ser romancista exclusivamente da província [10]. A obra publicada não teria levado a satisfação integral; a nova direcção não iria trazer satisfação completa, e uma década depois do compromisso (e três anos após o lançamento de *Maria Benigna*), a exploração de eras passadas iria tomar forma de romance: a *Aventura Maravilhosa*, de 1936; o *São Banaboião, Anacoreta e Mártir*, de 1937; *O Servo de Deus*, de 1940; a *Humildade Gloriosa*, de 1953. Nasceram esses quatro livros, sem dúvida, como resultado de um segundo exame de consciência.

É muito digno de nota que o desejo de mudança para a *urbs* se manifestou antes do aparecimento da *Presença*, que começou a circular em 1927. Note-se também que a transferência, iniciada em *O Homem que Matou o Diabo*, só se concretizou inteiramente com *Maria Benigna*.

III. ESCRITOR/FICCIONISTA

Tinham razão os moços da *Presença?* Ou foi feliz a transferência para a Babilónia, lisboeta, com breve passagem por Paris? Não há respostas simples e diretas. Parte da solução se encontra quando

---

[9] *Andam Faunos pelos Bosques* (Lisboa: Bertrand, 1962), págs. 10-11. A primeira edição é de 1926.

[10] Adolfo Casais Monteiro, sem qualquer explicação, sugere que essa mudança seria resultado de desejo de imitação de Anatole France; veja-se *O Romance: Teoria e Crítica*, págs. 271-72.

examinamos a relação escritor/ficcionista, legítima no estudo de qualquer romancista, e de interesse especial no caso de Aquilino Ribeiro, reconhecidamente um dos grandes prosadores da língua portuguesa.

Uma apreciação de Vitorino Nemésio, escrita há mais de meio século, discutia *O Homem que Matou o Diabo* perguntando o crítico a si mesmo se havia equilíbrio de forças entre a riqueza da prosa e o romance de interpolação [11]. Na resposta socrática, o escritor saía melhor que o ficcionista, mas o próprio crítico deixava margem para mudar de ideia.

Visto à distância e com conhecimento de escritos anteriores e das obras subsequentes, *O Homem que Matou o Diabo* pode parecer mais equilibrado na relação escritor/ficcionista. Como nas *Terras do Demo* e na *Via Sinuosa*, o personagem central é mais de acção que de meditação; os vários episódios das andanças de Macário acabam levando-o a entender as forças que o impeliam a agir e, ainda mais, levando-o a entender-se. Evidentemente, o Macário que volta da segunda viagem não é o mesmo que fizera a primeira romaria a Paris, nem mesmo o que partira na segunda busca da amada.

Quando passa ao romance lisboeta, o *escritor* (com ênfase nesta palavra) se sai bem em *Mónica* e em *O Arcanjo Negro;* é menos feliz em *Maria Benigna*, especialmente porque, tendo optado pelo formato de jornal íntimo e de cartas trocadas entre personagens, não conseguiu criar estilos individuais para os correspondentes e autores de diários. Mantendo-se fora de seus personagens e ficando com o papel de cronista, foi mais bem sucedido — como escritor — nos dois volumes sobre a rapariga filha de rústicos enriquecidos. Se o segundo romance do grupo urbano (que é o primeiro do conjunto lisboeta) não é inteiramente bem sucedido na criação de estilos individuais, é melhor como romance; as várias mudanças de ponto de vista permitem mesmo uma construção dos personagens por dentro: o mesmo episódio narrado por dois personagens dá ao leitor uma visão quase objectiva dos acontecimentos; bom exemplo é o encontro da camponesa Ermelinda, nas lembranças e nos projectos de Adriano, confrontado com a maneira como a vê a Tia Lisbet. Essa mesma parenta idosa e cheia de bom senso radiografa Maria Benigna, revelando melhor que o diário desta a

---

[11] *Sob os Signos de Agora* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932), p. 259. O ensaio sobre Aquilino (págs. 257-61) discute mais de um aspecto do escritor; um tópico é a montagem do romance «sobre o corpo de uma novela corta» (p. 261).

imaturidade da burguesinha. Vêm bem retratadas as leviandades de Maria Benigna; outro tanto podemos dizer do adultério de um amante que não tem consciência da própria inconsciência; é igualmente bem evocado o ambiente em que vários casais se contentam com um simulacro de harmonia. Segundo adultério é projectado pelo adúltero — ainda sem problemas de consciência; a deserção da amante titular e a morte da esposa despertam os sentimentos adormecidos de Adriano; o seu desespero, especialmente quando o vemos diante do relógio parado, dá dimensão a um personagem que parecia tão inconsequente quanto Maria Benigna. Há, paralelamente a passos da melhor ficção, momentos menos felizes; serão os que justificam a afirmação de João Gaspar Simões de que em *Maria Benigna* o elemento citadino fora inabilmente tratado [12].

Na série *Mónica/O Arcanjo Negro*, desenvolvendo o drama do homem a envelhecer (o galã beira os cinquenta anos e a amada não anda longe dos quinze) vez por outra o romancista envereda pelo folhetim, e um dos melhores exemplos é o do segundo rapto da rapariga, realizado pelo próprio marido, como encerramento de um longo e inverosímil episódio de separação do casal. Mais de um crítico apontou esse elo fraco do enredo [13]. No segundo volume, acentua-se o drama do homem torturado pelo ciúme; desenvolve-se paralelamente o tema do «fermento revolucionário», responsável pelo atraso da impressão de *O Arcanjo Negro*. Há alguns momentos que poderiam parecer de folhetim; vários desses, na verdade, são de criação de um personagem que se destrói a cada passo e que, com toda sua idade cronológica, não chegou à maturidade. É revolucionário por diletantismo; ao mesmo tempo seu ciúme doentio o impede de dar valor ao amor de Mónica.

Há bastante progresso em relação aos romances urbanos anteriores. Quando *O Arcanjo Negro* chegou às livrarias, foram bem favoráveis as apreciações. Até mesmo a *Brotéria*, que tantas vezes em matéria crítica parecia pautar-se pelo critério de ortodoxia católica e de respeito inabalável pelo clero — prendas bem difíceis de encontrar em Aquilino — publicou uma apreciação que dava como bem urdida a recriação do ambiente político de Lisboa na época evocada no romance e igualmente bem sucedida a apresentação da sandice revolucionária de

---

[12] *Crítica* I, p. 109.

[13] Manuel Anselmo, *Revista de Portugal*, II, N.º 7 (Abril de 1939), 420-21; João Gaspar Simões, *Crítica I*, págs. 130-32.

um homem de gabinete [14]. Menos entusiástica mas não negativa é a recensão de Jacinto do Prado Coelho; discutindo os dois temas do livro, o crítico achava que o «fermento revolucionário» recebera demasiado relevo; ainda assim, via muito mérito na maneira como o mestre da prosa desenvolvera os dois filões [15]. Merece citação o passo final da crítica de João Pedro de Andrade: «Com este romance, Aquilino Ribeiro adquiriu enfim o direito de ser chamado romancista da cidade» [16]. É legítimo atribuir ênfase à palavra *enfim*, em que cabem restrições às tentativas anteriores. O romancista e o escritor haviam atingido o seu equilíbrio de forças.

IV. EM BUSCA DE ORIENTAÇÃO

Pelos meados da década de 1920, o romance português não passava por seus melhores dias. Não era esse o caso da carreira de Aquilino, que ia em boa marcha. Os moços da *Presença* propunham-se a tarefa mais que ambiciosa de reformar um género; nesses dias Mestre Aquilino dava sinais de insatisfação com a própria obra. O escritor estabelecido e os novos procuravam novos rumos.

A transferência para o Chiado não fora sem planejamento. Já conhecemos a declaração de propósitos de 1926. Em *O Homem que Matou o Diabo*, de 1930, romance urbano do provinciano que, antes de alcançar Paris, andou por três países, livro impresso entre os rústicos de *Andam Faunos pelos Bosques* e os alfacinhas de *Maria Benigna*, vamos encontrar sinais de que o escritor procurava nova orientação, sinais fáceis de encontrar a meio século de distância, mas que não estariam evidentes quando o romance chegou aos escaparates de Lisboa.

Não foram, já vimos, das mais favoráveis as apreciações publicadas por José Régio e por Adolfo Casais Monteiro, mas não foram estes os únicos a quem o romance desagradou, e a apreciação de Riba Leça é excelente exemplo [17]. Régio achava fraco o «miolo psicológico dos protagonistas», declarando-se, porém, satisfeito com os episódios em que via «certo gosto de novela picaresca». O fantasma de António Malhadas ainda acompanhava o escritor. Casais Monteiro,

---

[14] *Brotéria*, 46, N.º 4 (Abril de 1948), 495-96.
[15] *Ocidente*, 34, N.º 119 (Maio de 1948), 139-40.
[16] *Seara Nova*, N.º 1986 (Maio de 1948), 139-40.
[17] Quanto às críticas de Régio e de Casais Monteiro, veja-se a Nota 4. A apreciação de Riba Leça saiu na *Brotéria*, 11, N.º 3 (Setembro de 1930), 174-77.

batendo também na tecla psicológica, lamentava que o romancista houvesse, com material que poderia dar um bom conto, criado um mau romance. Tinha alguma razão o presencista: a própria génese do romance poderia ter sido invocada como argumento confirmador. Riba Leça pouco tinha a dizer sobre aspectos literários; o romance desagradava ao crítico pela pouca demonstração de fervor católico de alguns personagens, razão que lhe teria parecido suficiente para atacar a pessoa do romancista, transformando a «ruma de folha mortas» da dedicatória em «ruma de folhas em putrefacção adiantada».

O Homem que Matou o Diabo, se tem boas qualidades, não é obra-prima. Havia alguma justiça no rigor de julgamento dos presencistas. A distância no tempo e a contraposição do romance a outros livros de Aquilino nos ajudam a entender que estamos aqui diante de uma obra de transição, antes da prometida transferência para o Chiado. Na preparação para a mudança de pele e para ser ficcionista da cidade, Aquilino vinha debatendo consigo mesmo os problemas teóricos companheiros de seu projecto. Se o desenrolar dos sofrimentos de Macário pode deixar dúvidas quanto a essa preocupação do escritor, as dúvidas se desfazem numa apresentação de outro personagem, passo em que há referência a uma obra recente de um ficcionista e crítico estrangeiro, responsável em parte por um segundo balanço da própria carreira realizado por Aquilino Ribeiro. É quando, nas andanças por terras de Espanha, entra em cena o companheiro de cela do apaixonado Macário, personagem que não existe na noveleta que deu origem ao romance. Discutindo algumas das contradições de D. Gonzalo Prieto e a variedade de seus interesses, o romancista se expressa entre a ficção e o ensaio:

> O jogo e o amor ocupam um plano secundário na sua vida nervosa. É raro que jogue, mas quando se senta à banca arrisca o seu e o alheio; algures tem mulher e um filho, dois filhos, que medram ao sabor da fortuna e da graça de Deus. Numa palavra, é um destes tipos de três dimensões, segundo a classificação de Forster, que não oferecem faceta singular para serem definidos e que, revelando-se apenas lentamente, não se podem abarcar em sua superfície moral ao lance de olhos [18].

---

[18] *O Homem que Matou o Diabo* (Lisboa: Aillaud e Bertrand, 1930), p. 196. O passo vem praticamente sem alteração em edições posteriores da Bertrand (com excepção da expressão «graças de Deus», que deu lugar a «graça divina»); veja-se a edição de 1939 (p. 222), a de 1952 (p. 219) e a de 1972 (p. 190). A alusão a Forster não aparece — nem poderia aparecer — na noveleta que foi ponto de partida do romance, escrita antes das conferências de Cambridge.

Convenha-se que, se não é caso único, é claramente dos mais raros: a discussão de técnica de ficção no corpo de um romance, com referência directa a um crítico muito em evidência na época do lançamento, digressão que seria menos anómala numa narração de ponto de vista limitado, na primeira pessoa. Tudo quanto se segue ao nome de Forster poderia talvez ser eco do passo que fala de personagens

> easily recognized whenever they come in, recognized by the reader's emotional eye, not the visual eye [19].

A semelhança é enganadora, já que neste passo Forster fala de matéria diversa: os personagens limitados, de duas dimensões. A ausência de «faceta singular» poderá, por outro lado, referir-se à criação de personagem *«round a single idea or quality»* (p. 67), passo que vem na discussão dos personagens limitados. A negação de «faceta singular» novamente leva o personagem aquiliano para o grupo de mais dimensões, como desejava o romancista.

Poderíamos, evidentemente, acusar Aquilino de não ter utilizado com muita clareza o texto do crítico inglês, mas é igualmente razoável notar que Forster, tão minucioso na definição dos personagens planos, não oferece definição clara dos personagens não limitados a duas dimensões, declarando que esses já estavam explicados por ilação (p. 77).

Não é só em *O Homem que Matou o Diabo* que podemos ver ecos de *Aspects of the Novel*. Na «Advertência» que abre *O Arcanjo Negro*, passo em que o estilo de ensaísta dispensa justificação, é razoável inferir que o romancista tinha em mente o texto do crítico de Cambridge:

> Se os figurantes são de carne viva, o seu complexo se inscreve logicamente nas coordenadas da alma humana, se ajustam ao Veio como a imagem ao caixilho, julgar-se-á agora com segurança. Ocioso será dizer que minha preocupação foi submetê-los à lei das três dimensões com objectividade [20].

---

[19] Citado por *Aspects of the Novel* (Nova York: Harcourt, Brace & World, 1954), p. 68. A primeira edição foi impressa em 1927. Na discussão de Forster usam-se como praticamente sinónimos os termos *plano*, *limitado* e *de duas dimensões;* opõem-se estes a *profundo* e *de três dimensões*. O termo *esférico* (tradução de *round*) seria razoável para este grupo, mas *discóide* como tradução de *flat*, que seria viável, parece excessivamente rebuscado.

[20] *O Arcanjo Negro* (Lisboa: Bertrand, 1960), p. 7. A primeira edição saiu em 1947. *Mónica*, primeiro volume da série, apareceu em 1939; na preparação deste estudo foi usada a impressão de 1961.

Repare-se que nos dois passos de Aquilino encontramos a ideia de *três dimensões*, expressão que não encontramos em Forster, que discute personagens planos e profundos e que só uma vez fala em personagens de *duas* dimensões (p. 73). A terceira, evidentemente, pode ser inferida. Lembre-se ainda que o ficcionista de *Mónica* descreve Alvarenga, o sensato amigo de Ricardo, como «homem das três dimensões» (p. 173).

Em *Mónica/O Arcanjo Negro* encontramos alguns personagens de duas dimensões tão característicos quanto os exemplos de Forster. É ver o Compadre Basílio das andanças africanas, autor do golpe que causou a morte do ricaço; é pensar na alemã com seus cocoetes linguísticos. Do mesmo género são, no antigo mestre-de-obras, a sua maneira de falar à preceptora «Froilanas» e muito especialmente a sua monomania sísmica.

Não vamos deixar que Forster nos desvie do romance urbano de Aquilino. Note-se todavia que nosso romancista, tantas vezes descrito como intuitivo, inclusive numa auto-análise[21], tinha preocupações teóricas quanto ao artesanato da ficção. É, de qualquer modo, muito digna de nota a alusão à «classificação de Forster» num livro de três anos após o aparecimento das conferências de Cambridge, especialmente pela ausência de traduções integrais da obra em línguas conhecidas do romancista, que não era leitor de inglês[22]. Fosse através de conversas com leitores de Forster, fosse pela leitura de artigos sobre o crítico inglês ou de transcrições parciais ou condensadas das conferências, o facto inegável é que o instintivo beirão tomara conhecimento de um crítico influente. As discrepâncias apontadas nas citações se explicam à luz do evidente elemento de segunda mão da informação de Mestre Aquilino.

---

[21] *Instituições Sociais em Arte*, em Manuel Mendes, *Aquilino Ribeiro: A Obra e o Homem*, 2.ª edição (Lisboa: Arcádia, 1977), págs. 95-98, muito especialmente o último parágrafo e a metáfora do «telhado da casa em que nascemos».

[22] Anos mais tarde, à falta de tradução portuguesa), Lúcia Miguel-Pereira, na edição revista da *Prosa de Ficção* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1957), traduz ela mesma passos de *Aspects of the Novel*; nesses casos vem ao pé da página a transcrição do original (págs. 14 e 306). De acordo com B. J. Kirkpatrick, só em 1961 apareceu uma tradução castelhana, impressa no México; a versão italiana foi publicada em 1963; não parece existir tradução francesa; há uma tradução parcial em alemão, impressa em 1929. Veja-se Kirkpatrick, *A Bibliography of E. M. Forster* (Londres, Hart-Davis, 1965), págs. 161-68. A segunda edição (1968) alista uma tradução alemã integral.

V. DO PRESENTE AO PASSADO

Na transferência para a *urbs*, não se cumpriram inteiramente os planos anunciados pelo romancista — e felizmente. Aquilino não se prendeu à cidade com um afinco que impedisse sua obra de ficcionista de andar por outros caminhos. O escritor realizou sua catarse lisboeta e, se não colheu grandes louros, conseguiu provar a si mesmo (e a mais de um crítico) que podia *também* ser romancista urbano. Os planos formulados na portada do livro de 1926 indicavam, indiscutivelmente, um grau de insatisfação com a obra já impressa. Com a desnecessária declaração de propósito, ficava tomado um compromisso. Sem abandonar a carreira já estabalecida, o escritor cumpriu o prometido. Novo exame de consciência o levaria, anos depois, a novas direções. E Aquilino ainda voltaria à *urbs* para visitas mais breves [23].

Não era a cidade o *habitat* ideal do ficcionista, cuja pena fluía mais corrente na Beira de *A Casa Roubada* e do *Volfrâmio*, nos recontos da *Casa do Escorpião* e nas novelas de rústicos dos *Caminhos Errados*, nos conflitos dos serranos com a justiça mais que cega em *Quando os Lobos Uivam*. As figuras do passado, da outra vertente aquiliana, aproximam-se mais de rústicos que de citadinos; os exemplos são fáceis de arrolar: o santo de *O Servo de Deus*, Banaboião, o Fernando da *Humildade Gloriosa*, o inquieto Desidério Augusto da *Aventura Maravilhosa*.

VI. À LAIA DE CONCLUSÃO

As dúvidas iniciais quanto ao valor de estudar-se o romance urbano de Aquilino Ribeiro se resolvem. Com o exame dos quatros romances, pode-se completar o paralelo implícito por toda esta discussão. O romancista mais velho e os rapazes da *Presença* se

---

[23] Veja-se, por exemplo, o *Domingo de Lázaro* da nova *Estrada de Santiago* (Lisboa: Bertrand, 1959), págs. 61-212.

Obras de Aquilino Ribeiro citadas no texto e não incluídas nas notas; todas editadas pela Bertrand; os anos indicam a primeira edição:

Aventura Maravilhosa de D. Sebastião, 1936, *Caminhos Errados*, 1947, *Casa do Escorpião*, 1963, *Estrada de Santiago*, 1922, *Filhas de Babilónia*, 1920, *Humildade Gloriosa*, 1953, *Jardim das Tormentas*, 1913, *Maria Benigna*, 1933, *São Banaboião, Anacoreta e Mártir*, 1937, *Volfrâmio*, 1944.

aventuraram em novos rumos na ficção; os jovens acreditavam ter no romance psicológico o caminho certo e seguro; o escritor estabelecido com seu propósito de passar-se para a cidade queria mexer com bonecos mais complexos que os seus serranos. Os moços que se mantiveram bastante firmes no programa traçado não se deram por inteiramente satisfeitos. Não se amarrando a uma fórmula e mais realista (ou menos sonhador) em seus objetivos Aquilino acertou mais. Percorrendo caminhos diversos no ardor do ataque e na defesa da posição conquistada os novos e o escritor consagrado não se teriam dado conta de quanto tinham em comum.

Procurando renovar-se Aquilino ambicionava levar mais alto a própria carreira. O grande individualista que já se adiantava na meia-idade sentia necessidade de aprimorar-se. A arte do romance não havia parado. E não era esse ao fim e ao cabo o princípio orientador dos gregários jovens de 1930? Simplesmente não se entenderam antes de se compreender. Chegada a meia idade os mais novos queriam esquecer a querela; os criadores da lenda negra quase fizeram acto de contrição.

Os presencistas não limitaram suas atenções ao romance e deixaram contribuição muito mais variada. Aquilino, por sua vez, tendo provado a si mesmo e a seus leitores que podia ser romancista urbano, teria reconhecido que não era a cidade moderna o cenário ideal para seus personagens. Nada se perdeu com a descida à *urbs:* ficaram os quatro livros, e o escritor voltou renovado a seus serranos e, paralelamente, explorou novos rumos no romance.

Para encerrar, podemos fazer darem-se as mãos o romancista mais velho e os moços de 1930, que, com todas as diferenças que então os afastavam, eram companheiros no desejo de elevar os padrões das letras portuguesas.

Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje

MARIA LÚCIA LEPECKI

Um pouco por todo o lado vem ressurgindo, nos últimos anos, o interesse pela narrativa histórica. Isso parece responder, no plano genérico, a uma necessidade do imaginário da nossa época. No Prefácio a uma obra conjunta, publicada aqui há anos nos Estados Unidos, com o título de *The Literature of Fact*, Angus Fletcher refere-se a esse ressurgimento nos seguintes termos: «Hoje em dia o fingimento do facto é figurativamente mais poderoso que o fingimento da figuração. A poesia (estou traduzindo aqui o termo «poetry», a que atribuo o valor genérico de *Criação*) já foi tanto mais verdadeira quanto mais fingimento tinha; actualmente é tanto mais verdadeira quanto menos fingida. Vivendo numa época de documentação, temos de pensar na nossa relação com os documentos. Neste sentido (...) estamos apanhados pela «literatura do facto».

Se Fletcher tiver razão — e parece que a tem — o romance histórico ou que *finge ser histórico*, parece corresponder a um *traço epocal*. As apetências dos leitores estariam voltadas para as narrativas que, de modo «mais directo» (e o «mais directo» vai entre aspas) apontassem para a realidade objectiva dos vários processos históricos. Ou poderiam, as apetências dos leitores, estar voltadas para as narrativas que *produzissem efeito* de ser histórico-documentais. Estas últimas seriam, mais propriamente talvez, as que obedecem ao que Fletcher chamou «fingimento do facto».

O ressurgimento um pouco por todo o lado, do romance histórico — de que exemplo relativamente recente é *A Guerra do Fim do Mundo*, de Vargas Llosa, que levou aos confins do Mundo o episódio

de Canudos, no Brasil — o ressurgimento do romance histórico por toda a parte, ia eu dizendo, sendo um traço epocal, pode ser encarado, no caso português, dentro de motivações e necessidades muito específicas. Razão pela qual, acredito que deve ser atentamente acompanhado pelos estudiosos da Literatura Portuguesa da actualidade.

A experiência portuguesa dos últimos anos assinala um momento de ruptura cuja transcendental importância nunca será demasiado encarecida. Refiro-me, obviamente, à queda do Regime Fascista em Abril de 1974. Foi este momento e os acontecimentos subsequentes — redutíveis, *grosso modo*, à expressão «recuperação das liberdades individuais e colectivas» — que propiciaram ao povo português, através dos seus escritores, um *olhar novo* sobre a «verdade» (e o termo vai, também, entre aspas), do País. Uma «verdade» que, naturalmente, é diferente de um escritor para outro, de uma sensibilidade para outra; uma verdade não monolítica. Digamos que será uma verdade que, variando, expressa o exercício da liberdade de criação e de reflexão sobre o país.

Não são apenas os escritores que lançam, na narrativa histórica, um olhar novo sobre o país. Os *leitores* compartilham do mesmo desejo, de igual necessidade. Testemunho disso são os numerosos sucessos editoriais constituídos por romances de natureza «documental» (entre aspas) ou fingidamente reconstituidores de factos acontecidos. Grandes vendagens atingiram, assim, em tempo record, *Balada da Praia dos Cães*, de Cardoso Pires; *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*, de José Saramago; *Elegia para um Caixão Vazio*, de Baptista Bastos. Um dado complementar e muito significativo deve ser acrescentado: em 1983 os livros mais vendidos em Portugal foram Estudos Históricos. Realmente, parece estar acontecendo alguma coisa digna de atenção.

Disse há bocado que a emergência do romance histórico em Portugal, nos anos recentes, teria possivelmente razões e motivações especificamente portuguesas. No meu entender, tais razões se prenderiam a um desejo de indagação, de desocultação da História, propiciado pelo 25 de Abril. Esta desocultação responde, é a minha hipótese, à ocultação da História que todo regime fascista condiciona. Refiro-me aqui, é preciso esclarecer, à ocultação da História como Ciência. Nenhum regime totalitário dá azo a que se faça História como deve ser. Todos eles necessitam, em maior ou menor grau, de *ocultações* e de mitificações. No caso português, é sabido e consabido o

modo como os historiógrafos *oficiais* ou oficiosos tratavam temas tão candentes como a questão colonial, a emigração, a questão da terra.

A apetência pelo discurso científico da História, ou pela narrativa de carácter ou sabor, ou fingimento histórico seria assim, no Portugal dos nossos dias, uma resposta a uma necessidade: a de *olhar* (através da palavra de outro, o Autor ou o Historiador) a realidade nacional, para criticamente a apreender e mais funda e fundamentadamente a sentir e compreender.

Para um estrangeiro também será atraente, e não pouco, a narrativa histórica que hoje se faz em Portugal. Com efeito, é fascinante o processo que, ao longo dos séculos e particularmente de quatro décadas do nosso século, conduziu Portugal à situação que hoje vive. Que História conduziu um dos maiores impérios coloniais do Mundo a ser, hoje, um dos países menos desenvolvidos da Europa? Que caminhos tomaram as riquezas provindas das ex-Colónias? Que condicionalismos — também de mentalidade e de Cultura — permitiram o espantoso percentual de analfabetismo? Como se constituiu uma Pátria madrasta, cujos filhos emigram?

Ao lado de um discurso histórico — de sucessão de tempos e de factos que a uma tal situação conduziram — um outro dado será de acrescentar-se. A enorme complexidade do quadro cultural português, onde profundas diferenças de mentalidades, de comportamento, de modos de vida, separam regiões que, no plano geográfico, até se distanciam pouco umas das outras. Extremadamente complexo, o espaço português tem inegável poder de fascínio, sobejamente conhecido, quero crer, por quem já tenha percorrido satisfatoriamente o País. Acredito que este fascínio pelas *diferenças* regionais é experimentado pelo próprio português: poucas centenas de quilómetros separam Viana do Castelo de Miranda do Douro, mas um minhoto não se confunde com um transmontano, nem um beirão das Terras Altas com um da Beira Litoral. Um alentejano diferencia-se do algarvio e, dentro do próprio Minho o litoral é uma coisa e o interior é outra.

As diferenciações culturais decorrerão, naturalmente, da ocorrência de uma profunda complexidade na evolução do processo histórico. Assim, indagar — em termos ficcionais ou em termos científicos — cada espaço (região) é indagar tudo aquilo que ao longo dos tempos o foi conformando — e veja-se, a propósito, a questionação Ex-«vertical» na obra de Bessa Luís. Da mesma forma, indagar o tempo — fazer «romance Histórico propriamente dito» ou investigar a

História — é indagar também as origens das diferenciações espaciais (regionais).

A emergência do romance histórico em Portugal, hoje, traz, para além de modificações evidentes no plano das «preocupações narrativas» (plano do «conteúdo», digamos) outras modificações, estas no «plano da escrita».

No que concerne ao plano dos conteúdos, um primeiro dado é de salientar: muitos romances vêm atentando para factos *realmente acontecidos* num passado mais remoto ou mais recente. São os romances a que chamarei, com as reservas necessárias para a expressão, «romances de reconstituição histórica». Um texto paradigmático deste tipo de escrita é *Memorial do Convento*, de José Saramago. O «facto realmente acontecido» é, ali, a construção do Convento de Mafra. Como é evidente, tratando-se de um romance que, «reconstituindo» um facto quer, mais do que isto, fazer sentir o clima opressivo e repressivo de uma época, o vector reconstitutivo deve conjugar-se com um outro: o vector criativo-imaginativo. Resulta daí que o romance, não sendo «documento puro» ou, se quisermos «puramente documental» — e nem essa poderia ser a função de uma obra criativa —, produz efeito de documentação. Este efeito é conseguido por um recurso estético: o Narrador em primeira pessoa. Ele conta os factos ou de ficção (por exemplo: as personagens Blimunda e Baltasar), convive com realidade (por exemplo: a figura histórica do Rei, da Rainha, das Princesas, de Bartolomeu de Gusmão). «Amalgamadas» na voz que diz *eu* para contar, ficção e realidade histórica deslizam, por assim dizer, nos mesmos trilhos: o texto que lemos produz *efeito de veracidade* em termos literários, para além de ter base na veracidade de acontecimentos. (*En passant*: a própria figura de Blimunda, segundo informação de Saramago, foi inspirada na de uma mulher, condenada pela Inquisição, acusada de bruxaria, de «ver o interior das coisas»).

Um outro tipo de reconstituição histórica fá-la também José Saramago em *Levantado do Chão*. Aqui o quadro histórico é mais recente (o século XX, da República a 1975) e mais alargado. Efectivamente, ao longo da narrativa que acaba por ser semelhante a uma saga moderna, a história de uma família de camponeses alentejanos funciona como sinédoque. Ela é a *parte* que representa *todos* sucessivamente alargados. Em primeiro lugar, representa a luta camponesa em todo o Alentejo; a luta de todos os trabalhadores rurais portugueses. Depois, passa a representar a sofrida História do País durante mais de meio século. Finalmente, alarga-se o conteúdo do romance para fora das

fronteiras do País: surge a guerra de 14, a de 39, alude-se à Guerra Colonial e à questão da emigração. Em *Levantado do Chão*, se a estória da família Mau-Tempo é inventada, criada, o contexto histórico em que se insere é profundamente *real* e concreto. Mais uma vez a veracidade da História (H maiúsculo) funde-se com a verosimilhança da estória (a «fábula») para se criar a comunicação *estética* de um romance comprometido com o desvendar do percurso de um país ao longo do tempo.

Em *Ora Esguardae*, as «preocupações narrativas» (o plano do conteúdo) incide principalmente sobre o processo revolucionário posterior a Abril de 1974. Num esforço — conseguido — de «reconstituição» do processo histórico que permitiu a queda do Regime, o romance retroage, isto é, recua no tempo para criar um *quadro*, que produz efeito de «completo» — da realidade portuguesa. Este recuo no tempo, que pode corresponder a um alargamento do espaço, pois *Ora Esguardae* também trata a questão colonial, este recuo no tempo, dizia eu, permite uma convergência discursiva que constitui um dos encantos e dos méritos do livro de Olga Gonçalves. Por convergência discursiva quero dizer a convivência do poético com o narrativo e, ainda, com o dramático, no sentido de «teatral». As sequências de natureza poética permitem inocular, na narrativa histórico-documental (e, contudo, sempre romanesca) um clima *mítico* cuja função é representar um dos modos como qualquer ser humano se relaciona com a realidade: contaminando-a com o imaginário e, mais do que isto, com determinadas situações reais, acontecidas, nas quais se projecta o imaginário de uma comunidade nacional. No caso de Olga Gonçalves, *Ora Esguardae* há mais de um arquétipo «recuperado»: D. Afonso Henriques, o fundador da Nacionalidade é um deles; o outro, as navegações, ligadas naturalmente num romance com a proposta ideológica deste, à questão — posterior, evidentemente — do colonialismo português. Mas o valor arquetípico fundamental é a chamada Revolução de 1383, aludida variadas vezes, frequentemente de modo muito subtil (por exemplo: no papel do *povo anónimo* em *Ora Esguardae*). Todavia, a maneira mais evidente pela qual o romance de Olga Gonçalves se socorre das situações «onde se projecta um imaginário nacional sobre a própria experiência histórica» é na ligação consciente, voluntária e assumida à obra de Fernão Lopes. Deste cronista se tira, com efeito, o título do romance; dele se tira a epígrafe. Mais que isto, a escrita de Olga Gonçalves se liga à de Fernão Lopes através de qualquer coisa que se poderia chamar o «desejo de cronicar».

Em *Ora Esguardae* a dimensão da crónica se faz presente no discurso de predominância translúcida, isto é, no discurso que parece servir apenas para «transcrever» a realidade. Diga-se de passagem que, neste plano da escrita, a Autora faz um uso muito feliz do coloquial lisboeta, muitas vezes da linguagem de certas faixas etárias (a juventude), ou de certos meios sócio-culturais. De se notar, ainda, o aproveitamento de «frases feitas» — melhor dizendo: de «palavras de ordem» do período revolucionário — as quais, transcritas «ipsis verbis» conferem a determinadas passagens um clima quase jornalístico ou, se se quiser, um clima de crónica de crítica histórico-política análoga, em certos aspectos, às que vem fazendo Augusto Abelaira, nas que levam como título «Escrever na Água» e que se publicam semanalmente no *O Jornal*.

Um outro tipo de reconstituição histórica fá-la Cardoso Pires em *Balada da Praia dos Cães*. O assunto é aqui, no plano imediato, um assassinato cometido, no início dos anos 60, entre um pequeno grupo de clandestinos políticos, nos arredores de Lisboa. Objecto de estudo atento do Autor, o processo que correu na polícia Judiciária serve de apoio fundamental a este romance cujo subtítulo, muito significativo, aponta a narrativa como sendo uma dissertação sobre um crime. Contando a história do pequeno grupo de clandestinos — três homens e duas mulheres... e quatro destas personagens ainda vivem —, contando o processo de investigação, Cardoso Pires faz uma análise, arguta, subtil, cruel e desassombrada, bem dentro da sua tradição, do Fascismo Português e das questões que se punham entre os vários tipos de oposição ao regime. Também aqui o «fingimento do facto» de que fala Fletcher se conjuga com a reconstituição do mesmo facto. Veracidade e verosimilhança se dão as mãos para criar um romance que pode ser lido em princípio, de duas grandes maneiras. Para quem conheça os factos, pode ser lido como um roman à clef. Para quem não os conheça, para um leitor estrangeiro que sente Portugal como qualquer coisa perdida nos confins ocidentais da Europa, *Balada da Praia dos Cães* disserta, de modo alegórico, sobre todo e qualquer Fascismo, sobre todo e qualquer regime repressivo. Extraordinariamente bem conseguido no plano da linguagem e da construção, *Balada da Praia dos Cães* (sobre cujo Autor Óscar Lopes escreveu ser «talvez o que melhor narra e sem dúvida o que melhor escreve em Língua Portuguesa») é um dos dois maiores romances portugueses desde os anos cinquenta. À mesma altura dele, na minha opinião, apenas um outro: *Levantado do Chão*, de José Saramago.

Para terminar, uma referência mais rápida a três livros. O primeiro, de Lídia Jorge, *Cais das Merendas:* não sendo exactamente histórico no sentido que entendi serem históricos os romances que já sumariamente analisei, *Cais das Merendas* é um romance de indagação dos processos de perda de identidade cultural pelos quais, pelo menos no dizer de muitos, parece estar passando o povo Português. Tendo a acção localizada no Algarve, a necessidade de «submissão» ao turista estrangeiro é o primeiro sinal de ameaça à identidade cultural. «Colonizadas», as personagens *treinam-se* para se comportar como os estrangeiros, e a aprendizagem se faz, justamente, nos piqueniques, nas merendas onde já não se come o pão com chouriço e o paio, mas as sandes feitas à maneira americana. Com uma «garra» invulgar — comparável, em certa medida, àquela com que Bessa Luís apanha na perfeição a problemática cultural do Norte — Lídia Jorge põe, com mão «pesada», cruel, quase masculina, o «dedo» numa das feridas do modo de estar do português no mundo.

Em *Elegia para um Caixão Vazio*, Baptista Bastos, num romance que também tem as suas *chaves* (podendo, entretanto, ser lido e compreendido por quem desconhece a concretude imediata da situação) faz um romance de invulgar coragem no plano político. Homem de esquerda, militante político, o Autor — que baptiza com o seu próprio nome o protagonista-narrador — analisa, critica e lamenta os erros pela mesma Esquerda cometidos no após-Abril. Tal como *Ora Esguardae*, *Elegia para um Caixão Vazio* tem como assunto a revolução. Tal como *Balada da Praia dos Cães*, Elegia, porque regressa ao antes de 74 para explicar/compreender o que posteriormente se passou, faz também um processo ao Fascismo. No plano específico do modo de criação deste romance de Baptista Bastos, considero notável o modo harmonioso como se resolve a convivência de três tipos de linguagem: uma, «literária», elevada, remete para a natureza elegíaca do texto. Outra, *coloquial*, aproxima-nos do personagem *homem como nós*, que sente como nós e como nós, também, fala. O nível coloquial permite, assim, a nossa empatia, enquanto o nível «elevado» inocula como que a nossa admiração pelo texto enquanto produção de beleza. Finalmente, uma linguagem de sabor jornalístico — objectiva, despojada, essencial, um tudo-nada rápida — leva-nos a receber a Elegia quase como uma «reportagem» feita a posteriori. Digamos, uma reportagem repensada.

Uma última e rápida referência a *O Bosque Harmonioso*, de Augusto Abelaira. Não propriamente um romance histórico, esta é

uma narrativa, dificilmente catalogável em *géneros* onde se questiona a hipótese de se escrever a História. *O Bosque Harmonioso* joga em dois tempos da História de Portugal: o das navegações e o do pós-25 de Abril. Um percurso de cinco séculos, as centenas de anos que formaram um País que, ainda hoje, procura encontrar o seu lugar no mundo. Um lugar sem dúvida difícil de determinar e ocupar — a experiência o tem demonstrado — mas um lugar que se vai lentamente construindo e delimitando. Com a ajuda, evidentemente, de quem sobre Portugal escreve e depõe, imaginando na ficção.

Realidade e afeição em *Mar Rubro* de Dias de Melo*

GREGORY McNAB

Os Açores têm dado à literatura portuguesa alguns escritores notáveis: Antero de Quental (de São Miguel), Roberto de Mesquita (das Flores), Vitorino Nemésio (da Terceira). Mas o facto de aquelas figuras terem nascido, vivido, e/ou morrido no arquipélago não tem sido uma questão tão importante como outras facetas dos itinerários delas. Podemos citar, por exemplo, o interesse em «filosofia» no caso de Antero, em «simbolismo» (ao nível de Camilo Pessanha) no caso de Mesquita, e em «cosmopolitismo» (tanto na poesia em verso como na prosa de ficção) no caso de Nemésio. E é só depois de penetrar aquelas fachadas «gerais» que se procura e/ou se vê o elemento açoriano presente na obra literária de cada um daqueles três.

Um caso contrário é a situação de José Dias de Melo (n. 1925). O que se tem à primeira vista é um escritor com os pés firme e definitivamente plantados nas ilhas do arquipélago, mais particularmente nas pedras negras da sua muito amada ilha do Pico, especialmente na freguesia natal dele, a Calheta de Nesquim. Mas enquanto nos três escritores citados antes, a «açorianidade» é considerada um elemento latente, ninguém lê Dias de Melo sem ver que as nossas universais experiências são projectadas através duma lente explícita e abertamente açoriana. E visto que Dias de Melo é um dos escritores mais lidos no arquipélago [1], vale a pena aproximarmo-nos da obra dele, até hoje relativamente pouco estudada [2].

---

* Parte do trabalho preparativo para este ensaio foi realizada durante uma visita aos Açores tornada possível por uma bolsa do Fundo Penrose da American Philosophical Society e um subsídio da universidade de Rhode Island.

[1] J. H. Santos Barros, *O Lavrador de Ilhas, I*, (Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1981), p. 144.

[2] Podem-se consultar estes ensaios: Santos Barros, *Dias de Melo—Vinte e Cinco Anos de Vida Literária, Da Radicalidade Açoriana na Obra de Dias de Melo e Outras Considerações sobre*

Quase toda a obra de Dias de Melo pode ser considerada uma expressão de solidariedade, de camaradagem, de identidade com o povo açoriano, e desse povo, a parte que mais frequentemente chama a atenção dele são os baleeiros calhetenses. Dos oito livros que ele tem publicados até hoje, três pertencem a um chamado «ciclo da baleia» — *Mar Rubro* (1958), *Pedras Negras* (1964), *Mar pela Proa* (1976) — e dos três do «ciclo da baleia», é *Mar Rubro* a obra que mais explicitamente exprime o laço entre a voz do escritor e o povo [3].

Mar Rubro é um livro de «crónicas romanceadas» no qual uma visão concreta e objectiva da vida dos baleeiros coexiste com outra óptica afectiva e subjectiva da mesma vida. Essa dupla perspectiva resulta da presença dum narrador que por sua vez exibe uma certa dualidade. Tem capacidade de organizar e apresentar os seus dados para alguém que não os conhece bem, mas é também homem baleeiro, nascido e criado em terra de baleeiros, com lembranças da juventude que fortemente influenciam a atitude dele. Por isso, a intenção de informar é simultaneamente um desejo de comover o seu narratário. Dessa articulação surgem os seus baleeiros, que são tanto figuras heróicas a povoar uma dimensão algo afastada, como seres humanos iguais a nós, a labutar no mesmo mundo que nós. Mas essencialmente, a visão afectiva domina a perspectiva realista, de modo que a narrativa confunde-se tanto com a visão do narrador que nós não podemos dizer se o verdadeiro assunto do livro são os baleeiros ou se se trata duma modalidade de retratá-la [4].

A primeira pista que devemos seguir, pois, é a de estabelecer as bases da realidade das «crónicas» e as manifestações do «romanceado», ou seja da expressão afectiva dessa realidade. A segunda direcção por onde vamos passar é o sentido de fixar a posição do narrador com

---

Literatura Local, Sobre e a Propósito de um Conto de Dias de Melo: 'A Prova dos Nove', «em *O Lavrador de Ilhas, I*, pp. 143-146, pp. 147-150, pp. 151-155, respectivamente; João de Melo, *O Trabalho, a Ideologia e a Forma, no 'Ciclo da Baleia' de Dias de Melo*, em *Toda e Qualquer Escrita*, (Lisboa: Editorial Vega [1982]), pp. 107-113; Tibério Silva, *O Ciclo da Baleia*, *A Memória da Água-Viva* 5 (Dezembro de 1979), pp. 8-13; Alexandre Pinheiro Torres, *Em Que Consiste o Individualismo (ou Anti-Socialismo) do Romance Realista-Naturalista (Pré-Neo-Realista)* em *Romance: O Mundo em Equação* (Lisboa: Portugália Editora [1867]), pp. 194-197.

[3] *Mar Rubro: Baleeiros dos Açores* (Lisboa: Orion Distribuidora [1951]). Citamos desta edição.

[4] Vide João de Melo, *Aproximação a um Estudo da Novelística Açoriana de Ontem e de Hoje* [prefácio à] *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano — Séculos XIX a XX* (Lisboa: Editorial Vega 1978), pp. 11-36. Melo diz que a obra de Dias de Melo é «um repositório mais afectivo e moral do que mítico da criação dos dramas da pesca da baleia» (p. 22), mas achamos nós que essa é a verdade do resultado. A intenção de Dias de Melo, pelo menos no caso de *Mar Rubro*, era precisamente emprestar uma tonalidade mítica aos seus baleeiros.

respeito ao seu texto, marcando os limites de autoridade, credibilidade e competência para falar do assunto do narrador; de afeição ao assunto e de contacto com o narratário a quem fala do assunto.

A secção de abertura do livro, «Baleia!» descreve e dramatiza o início duma largada do porto da Calheta, na qual participa o narrador, a falar com o narratário. Essa largada constitui o momento do presente imediato, e como que a suspender o movimento do momento actual, o narrador vai apresentando a sua comunidade, primeiro introduzindo alguns factos, mencionando alguns indivíduos, depois passando a uma evocação do antigamente. Lembra o passado que ele possui e o mais remoto que ele herdou de outros mais velhos. No final do livro, a evocação do passado cede lugar outra vez à continuada exposição do presente e termina nas últimas duas secções, «Mar Rubro» e «São Assim os Baleeiros», com a morte da baleia e a volta dos baleeiros a casa no fim do dia. Como seria de esperar, o distanciamento temporal tem seu efeito sobre a credibilidade do narrador, mas a distinção sincronia--diacronia não reproduz uma separação comparável entre o realista e o romanceado do assunto. Ao contrário, o romanceado é uma constante, mesmo no tempo presente onde se coaduna com o realista, e até em geral o supera. Portanto, o isolamento que aqui fazemos das duas perspectivas é só um passo artificial que damos para melhor entendê-las.

As bases da realidade da narrativa assentam-se em algumas referentes que o narrador nos dá, referentes que podem ser verificadas ou parecem verificáveis. Localiza o sítio das narrativas, sem engrandecê-lo; aponta para as experiências biográficas de algumas pessoas, especialmente na emigração; e finalmente, põe-nos perante alguns aspectos da história local.

O sítio, a Calheta de Nesquim, ele o apresenta, a propósito e explicitamente, sublinhando que não tem nada que o distinga, salvo que aí é que fica: «Esta é uma pequena freguesia da ilha do Pico, nos Açores. Não a nomeiam as cartas dos geográficos, nem os livros dos escritores, nem os cânticos dos poetas. Nada de notável a assinala; nem monumento antigo, nem apelido de filho ilustre perfilhado entre os graúdos dos tempos idos» (p. 14).

As pessoas que vivem lá são vigias, são baleeiros, são membros duma comunidade que existe, apesar de ser desconhecida; e quando o narrador nos dá os nomes de alguns, momentaneamente deixam de ser cifras e entidades distantes para viverem o seu momento perante nós. Podemos ver os baleeiros chegar à casa dos botes. Esses — o Macha-

dinho, o Capitão Medina, os Faidoca — também são os heróis, e o narrador não se limitará a simplesmente mencioná-los. Mas, por agora, servem para ajudar-nos a acertar a existência da comunidade. Pode-se saber da doença nas pernas do mestre José Faidoca e vê-lo assim um homem sujeito às mesmas leis biológicas que todos nós. Homem de hábitos não diferentes dos de muitas outras pessoas — descanso durante o mornaço de meio-dia, afagos ao bigode com a mão — com a mulher dele, a Filomena Lucas, parece-nos homem normal de família.

O narrador inclui experiências biográficas de algumas pessoas, e o exemplo mais completo disso é o caso do Capitão Medina porque as dele estabelecem-no no mundo além da Calheta, assim extendendo os horizontes ao redor dela e aproximando-a de nós. A sua experiência de emigrante dá uma coordenada histórica, a sua estadia em San Diego, na Califórnia, fornece uma geográfica, e a sua participação na Segunda Guerra Mundial nas Forças Armadas dos Estados Unidos apresenta uma coordenada cronológica. Logo, ele existe no mesmo mundo que nós.

O narrador também lembra acontecimentos que marcam a passagem da comunidade baleeira pela sua história. O leitor encontra isso em várias anedotas relacionadas com os baleeiros, mas particularmente na menção do Capitão Anselmo, o fundador da primeira armação baleeira no Pico, segundo a opinião do narrador, e nas referências à «trágica catastrofe», ao «desastre do Canal». O incidente decorreu em Março de 1922[5]. Vários baleeiros da Calheta traziam uma lancha e uns botes do Cais do Pico à Calheta para inaugurar uma nova companhia baleeira, mas sobreveio uma tempestade, e morreram vários deles.

Mas o narrador nunca indica 1922 expressamente; fomos nós que pudemos precisar 1922 pelo que já sabíamos. O narrador não estabelece referentes temporais absolutas, mas há medidas relativas, pois ele marca um acontecimento no tempo em relação com outro acontecimento. Domingos Saltão morreu um ano depois da primeira vez que o narrador foi à baleia com José Faidoca, e outra coisa decorreu dois ou três anos após a morte de Domingos Saltão. É possível

---

[5] Vide Bernard Venables, *Baleia! Baleia!: Whale Hunters of the Azores* (Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1969), pp. 74-76. Venables diz que ouviu referência ao acontecimento de Tomás Alberto de Azevedo, na Horta. Consulte também Alberto Pereira de Lemos, «Gente da Terra e do Mar», *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, 3, n.º 2 (Dezembro de 1963), 165-213; 3, n.º 3 (Dezembro de 1964), 487-553. A secção, *O Maior Desastre Marítimo Ocorrido entre Baleeiros*, pp. 199-205, é uma versão relativamente detalhada do acontecimento. O mesmo Dias de Melo baseou *Mar pela Proa* no incidente.

estabelecer os momentos de certos acontecimentos na vida de José Faidoca. O narrador diz-nos (p. 48) que o mestre anda hoje (ca. 1958 — o ano do livro) à beira de sessenta anos. Diz-nos também (p. 45) que o mestre tinha vinte anos quando o fizeram oficial e (p. 46) que era oficial de pouco tempo quando ocorreu o desastre do canal. Portanto, era por volta de 1920 que ficou oficial e que andava nos vinte na altura do desastre.

Outra sequência relativa na história encontra-se no desenvolvimento tecnológico da caça à baleia na Calheta e no Pico. Podem-se marcar as etapas de mudança desde o antigamente, quando se saía à baleia a remo e se derretia a baleia na Calhete, pelos momentos das lanchas de quinze a vinte cavalos, das lanchas de maior velocidade, da chegada dos aparelhos de rádio, até o momento actual com lanchas de mais de duzentos cavalos, rádios, binóculos, e fábricas nas Lajes e no Cais do Pico. Tudo isso dá a impressão de história documentada sem que o texto seja um documento erudito.

O narrador também não deixa de fornecer a realidade do ambiente de fundo, contra a qual actuam os baleeiros. As duas grandes realidades gerais e imediatas — a permanência do mar e a certeza da terra — têm de estar presentes porque são elas as constantes inevitáveis para o povo duma ilha. O mar é o que os ilhéus têm perante os olhos quando esperam o avistamento duma baleia, e a terra é uma alternativa à vida difícil de baleeiro.

Nota-se o valor que os habitantes dão ao trabalho: à terra estrumada com o suor do seu dono, à importância de cada um ganhar o seu próprio pão quotidiano, ao exercício de todas as potencialidades do indivíduo no trabalho. Também se encontra um sentido de comunidade entre os baleeiros. Quando o trancador José Domingos fica ferido, levam-no às Lajes antes de continuar com a baleia, e apesar da rivalidade entre os *vilas* e os *calhetas*, o pessoal nas Lajes prepara-se para receber o baleeiro calhetense sem qualquer hesitação. Mas num sentido contrário, há outras tendências. Os vigias duma armação tentam desorientar os baleeiros duma outra, assim confirmando a existência de concorrência. No mesmo porto pode haver partidos que opõem uns membros da mesma família a outros.

A origem da rivalidade é o dinheiro, especialmente na sua distribuição e acessibilidade. Para os baleeiros, uma baleia perdida são dezenas de contos arrancados aos bolsos de muita gente. Complicando a situação do dinheiro é a mudança nos meios de produção e no controle deles. Na época do narrador, já não se esquarteja e derrete a

baleia na Calheta como antigamente; há grandes fábricas nas Lajes e no Cais do Pico com processos modernos. Mas mesmo assim, o processamento da baleia é um trabalho duro que paga umas magras centenas de escudos. A baleia é a principal, senão a única fonte de receita para eles, mas «duzentas ou vinte baleias, a soldada nunca assobe arriba dos três contos» (p. 230). E os baleeiros são trabalhadores à mercê dos proprietários das armações, que não são eles.

Há muitos aspectos gerais da vida que o narrador apresenta para confirmar a realidade concreta de seu assunto. As conversas atribuídas às figuras deste livro são vivas, mesmo salpicadas com «vai prà puta que te pariu» ou «vai-te berda merda» (p. 258) e imprecações contra os vigias quando estes não vêem uma baleia: «Não são capazes de ver uma baleia! Nem siquer uma vaca!» (p. 30). Os assuntos de conversa são os que seriam de esperar desta comunidade baleeira e açoriana: lidas agrícolas, o tempo, histórias da América, a caça à baleia.

Nas actividades ligadas à caça da baleia pode-se encontrar o detalhe concreto e a medida mais ou menos exacta de algumas coisas, e isso também contribui à representação realista. Nota-se o carácter necessário, prático e vivo das actividades preparatórias a uma largada: a corrida aos botes, o recolher das *suaras*, das *albarcas* e das cestas de comida. Assiste-se à rapidez da largada na lancha cujo motor, somos informados pelo narrador, tem 225 cavalos de poder, faz 2 220 rotações por minuto e tem uma velocidade de 22 milhas por hora. Participa-se nas comunicações por meio de aparelho de rádio entre a lancha e os vigias, presencia-se o emprego de binóculos na tentativa de descobrir o bufo da baleia. Tem-se uma sensação mais ou menos exacta da demora do mergulho duma baleia calculado em 20 minutos e da assistência de vários botes na caça, identificados por nome pelo narrador. E quando finalmente morre a baleia, vêem-se as manifestações clínicas desse momento: «o sangue, pedaços das vísceras, restos de lulas ainda não digeridas, porções de excremento» (p. 248).

No fim dum dia de trabalho, todas as pessoas ligadas à caça da baleia voltam às casas modestas. Mas embora não sejam castelos as moradas dos baleeiros, nem por isso deixa a vida (ou a visão que o narrador guarda dessa vida) deles de ter rasgos heróicos que os faz transcender o seu papel de pessoas a labutar num meio pequeno e distante numa ilha dos Açores. O narrador viveu-a tão intensamente que os componentes da experiência baleeira revestem-se de tonalidades modelares, sem, porém, constituir uma estrutura arquetípica sistematizada.

Muitos elementos possuem um significado universal que acompanha o equivalente particular, e é nisso que reside o lado romanceado das crónicas. Reflecte-se, por exemplo no carácter do mar e da terra. A terra é o sítio de paz e harmonia. O adjectivo que o narrador mais usa para qualificar a terra é *belo*, mas outros termos relativos ao silêncio dos vales, à ampliação dos relvados ou às águas tranquilas dos charcos, paúis e lagoas também põem em relevo o aspecto de *locus amoenus* que para ele a ilha oferece, e em relevo a exaltação que isso o faz sentir. Um amanhecer é uma maravilha, um deslumbramento. Vemo-lo confirmado na importância do mês de Setembro — o tempo da vindima das uvas e da colheita do milho. Esse recolher dos frutos da terra marca a confirmação cíclica da sua plenitude e fertilidade por meio do trabalho humano.

O mar é diferente. Lá o que decorre é frequentemente retratado na escala grande dos momentos dramáticos. O mar está num estado constante de confusão, pois é uma fonte de energias primordiais e caóticas que a humanidade pode desafiar, mas não vencer. Onde a terra aparenta uma face de domesticidade, ao mar associa-se o rugir duma fera irracional. Uma selecção de frases descritivas do mar mostra isso. Lá, segundo o narrador, ouvem-se os «clamores insanos de tempestade» (p. 41), o «rouquejar cavernoso daquela ventania infernal» (p. 202). Vêem-se «as espumas que, raivosas, galgavam as penedias» (p. 65), a sua «violência assustadora» (p. 202), e as «montanhas de água que parece quererem sepultar-nos» (p. 202).

Não surpreende, portanto, que os botes, ou canoas, objectos de utilidade prática nos quais os homens vão ao mar, tenham grande importância em *Mar Rubro*. São «como amigo ou pessoa da família» (p. 206). Mas não é só o valor funcional dos botes que o narrador sublinha, senão também a qualidade estética deles. Isso é uma expressão da identidade antiga que existia entre o trabalho e a arte, e nesse contexto, os botes adquirem um carácter talismânico no espaço baleeiro do livro. Apela-se para a «maciez do esmalte fino e escorregadio da tinta brilhante» (p. 24), mas com dois botes em particular, o «Norberto» e o «S. José», há importância igual dada à forma e às cores; fala-se da «primorosa perfeição de acabamento» (p. 190). São obras de arte, criações dum artista, o António Rocha, que concebe botes e lanchas [6].

[6] Vide João Ilhéu, *Gente do Monte* 2.ª série (Angra do Heroísmo: Tipografia Angrense, 1956). O tema do artista e o bote também informa o conto, *Canoa Nova*, pp. 19-40.

Emblemáticos também são três edifícios referidos em *Mar Rubro*. A casa dos botes em função é o centro das actividades dos baleeiros, «o lar de toda a gente» (p. 15), como se diz. Mas simbolicamente, e o narrador assim o chama explicitamente, é um templo, uma espécie de monte sagrado, onde o sentido de comunidade entre os baleeiros é inaugurado e renovado. Visitam-no cada dia do ano e a visita «parece observância rígida do preceito de um culto — de baleeiros!» (p. 24).

Um segundo prédio emblemático é a casa de derreter que ficava antigamente na Calheta e na memória do narrador é um inferno algo dantesco com «ambiente duma fantasmagoria de sombras movediças e acabrunhentas que, principalmente de noite, se enroscam nas pessoas e lhes davam a aparência de espectros rubro-negros... um inferno que ultrapassa tudo quanto se possa imaginar» (p. 142). Nesse sentido, havia de ser um lugar de castigo, de penitência, sítio onde vão talvez os que tivessem pecado contra a ordem das coisas.

O último prédio emblemático é a adega, que representa um templo doméstico. A adega, segundo o narrador, é dos Antepassados dele. E é o local onde se pratica o rito de reunir a parentela a comemorar os mortos da família e os ausentes.

Os ausentes e os mortos, os queridos, para ele, estão sempre presentes na saudade, e essa presença no livro indica a importância da família como unidade de comunidade para o narrador. O baleeiro que volta para casa regressa ao corpo robusto e ao calor sadio da companheira querida, ou seja à sua mulher. O lar da família possui uma «simplicidade encantadora e comovente» (p. 217).

O núcleo dessa unidade é o casal — o homem e a mulher. Um exemplo que o narrador assinala parece ser o seu ideal, pois este casal não é só os filhos do mar e da terra como também um Adão e uma Eva para o futuro, ainda agora em harmonia total com o seu mundo, integrado perfeitamente nele. «Ele é um belo rapaz — moreno, robusto, feições regulares, cabeleira revolta, olhar firme, boca viril e voluntariosa; ela, um mimo de rapariga: — pelo assetinado da pele doirada, pelo ondulado dos cabelos sedosos, pelo encanto do rosto, pela graça do olhar, pela delicadeza do recorte dos lábios, pela altivez da linha do nariz, pela graciosidade clássica das formas do corpo. — Dois exemplares perfeitos desta raça forte, filha do consórcio da terra negra e dura com o mar de sonhos românticos e suaves e de caprichos apaixonados e violentos» (pp. 221-222).

Outro exemplo de integralidade em *Mar Rubro* encontra-se manifesto no feitiço de balear [7]. O culto baleeiro, ou o feitiço de balear, é para o narrador, instinto de raça, alguma coisa irracional no subconsciente, para que todos nasceram predestinados. É talvez a expressão do instinto primordial de voltar ao mar, ao grande ventre de onde saiu a espécie humana, mas também uma inclinação de partir do regaço materno da terra para ver o mundo. Seja como for, para ele há alguma coisa de inefável no ar quando se avista uma baleia, «átomos imponderáveis de um fundo misterioso» (p. 10), pois o feitiço é uma loucura que é parte da alma, um «fogo hereditário de pais para filhos» (pp. 113-114), uma «ânsia irresistível de partir» (p. 29), «sonho ancestral de vagabundagem aventureira e cobiçosa» (p. 16).

Os baleeiros que o narrador passa em revista respondem ao apelo do feitiço de balear. Nem que sejam pessoas da nossa dimensão vivida, sujeitas às mesmas leis naturais, são também figuras de titã, heróis, superiores ao resto de homens pelos seus feitos e por terem sido baleeiros. Todos eles, da perspectiva do narrador, são gigantes semi-lendários, «caçadores de monstros oceânicos [que viveram] espantosas façanhas de arrojo e valentia» (p. 16).

Esses «monstros oceânicos» são mais do que baleias, entes biológicos, mamíferos cetáceos, mais do que uma fonte de rendimento económico: são também um dragão, «um troféu a galardoar a sua valentia heróica» (p. 145). E na morte da baleia às mãos do baleeiro o narrador sugere que há alguma coisa mais significativa do que o simples cessar das funções biológicas dum organismo vivo. Nisso podemos ver traços dum acto do cerimonial que talvez seja a caça da baleia. Eis o que ele diz:

> É crença dos nossos baleeiros que a maioria das baleias morrem olhando o Nascente. Esta não desmentiu tal crença.
>
> Lá está ela imóvel, como alguém que se houvesse deitado para dormir, sossegadamente... E o mar envolve-a na crítica das suas espumas, que parecem, agora, lágrimas de sangue...
>
> ...Na morte — até na de uma baleia — há sempre uma solenidade profunda e dolorosa... (p. 249).

Pode ser excessivo tentar ver na baleia um totem dos baleeiros, mas não há dúvida que o animal transcende a biologia para alguns outros

---

[7] Vide João Ilhéu, *O Feitiço de Balear*, in *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, 22, 4.ª série (Junho de 1967), pp. 79-82. Nesse conto, tenta-se explicar o mesmo assunto.

escritores açorianos. Manuel de Arriga chamou-as de «...monstruosas creaturas, / erguendo aos ceus seu collo... [indo] de polo a polo!»[8] Roberto de Mesquita disse que era um «monstro, que lembra a fauna primitiva»[9], e bem parece que Dias de Melo segue essa mesma tradição.

E assim, por extensão, os caçadores como José Faidoca com os seus olhos serenos e inteligentes, o Capitão Medina, encarnação «dos defeitos e das virtudes atávicas que cada um sente, um pouco, a queimar-lhe os nervos no estremecimento do sangue que lhe corre nas veias» (pp. 71-72), e o Capitão Anselmo, o fundador e protótipo exemplar do baleeiro com «uma áurea de prestígio que os anos não conseguem destruir» (p. 175), correspondem aos Beowulf, Cú Chulainn e Siegfried de outros povos.

A ordem desse mundo em que tudo isso se encontra também se reflecte no «nobilíssimo sentimento da solidariedade humana» (p. 88) que estreita os laços de fraternidade entre os seus habitantes humanos, entre as pessoas do mar e da terra. Alma da terra e alma do mar estão entrelaçadas, juntas numa só, numa alma colectiva. Mas essa harmonia está aquém da perfeição porque há uma mancha. Referimo-nos a ela quando mencionámos que os baleeiros tinham vendido a armação e agora têm que arcar com os novos proprietários. Em termos da realidade concreta, o que fizeram tem consequências socio-económicas; em termos da modelaridade que o narrador insere nas suas crónicas tem implicações morais. Ter vendido as armações a indivíduos não-baleeiros é uma traição aos antepassados, uma profanação ao culto baleeiro, «um pecado vergonhoso de esquecerem o respeito devido à memória dos que com tanto sacrifício, lhe tinham confiado, ao morrer, aquelas embarcações» (p. 150).

A caça da baleia, uma actividade extremamente localizada neste livro, com uma história geral para os açorianos de duzentos e trinta anos mais ou menos, e aproximadamente cento e vinte na sua fase representada em *Mar Rubro*, tem uma conotação heróica porque a intenção implícita do seu narrador é que tenha[10]. Tirar a sua pequena freguesia do anonimato é o seu fim, e apresentando-a só objecti-

---

[8] *Canto ao Pico* ([? ?] 1887), p. 4.

[9] *A Baleia* em *Almas Cativas* (Famalicão: Tip. 'Minerva' de Gaspar Pinto de Sousa e Irmão, 1931), pp. 71-72.

[10] Vide Robert Clark, *Open Boat Whaling in the Azores, Discovery Reports*, vol. 26 (Cambridge University Press, 1954), pp. 281-354, para a história e o desenvolvimento da caça da baleia nos Açores.

vamente não o realizaria. Servir-se das tradições heróicas que ele sente lá é uma maneira de fazer que a freguesia transcenda as limitações inerentes a uma situação muito localizada. Assim, estabelecendo uma modelaridade quase arquetípica e dando importância ao assunto por meio desses paralelos e ilustrações, é que ele quis chamar a atenção do narratário. Mas ao mesmo tempo que tenta apresentar seres que para ele transcendem a história e o tempo, não quer deixar de fixá-los dentro do tempo e da história, de manter um equilíbrio entre as duas tonalidades. O sucesso dele nesse empreendimento depende da boa vontade que sente o narratário por essa visão e duma inclinação no narratário para aproximar-se da visão afectiva do narrador.

O facto de o narrador ter tudo contacto directo e imediato com os baleeiros da Calheta empresta uma voz de autoridade ao que conta. Conhecia pessoalmente o baleeiro José Faidoca, com quem tinha baleado, e António Pequeno, pôde participar nas actividades de que fala, e faz parte da largada que constitui a primeira cena do livro.

Ele é também competente para transmitir os dados que colige. Tem a capacidade de escolher, organizar e apresentar informação, seja geral ou específica, como poucos outros daquela comunidade. Lembra-se de coisas que outros talvez tenham esquecido — um ano de colheita abundante, por exemplo. Possui informação que lhe veio de além do contacto imediato com os dados, como os factos da morte de Domingos Saltão no bote de José Faidoca, à qual não assistiu. O narrador sabe servir-se de diálogo para dramatizar como faz para representar o último encontro que teve com o velho António Pequeno. Não é simplesmente que conhece bem a matéria e sabe apresentá-la; também a viveu intimamente. É importante que o narrador seja membro daquela sociedade baleeira— que seja baleeiro ele mesmo, e que o pai dele tenha emigrado para a Califórnia e a sua família seja da freguesia. Teve a confiança dos baleeiros a tal ponto que José Faidoca lhe confiou o leme da lancha sem ninguém a vigiá-lo. Assim o narratário pode confiar que o narrador entende o assunto e que as suas interpretações e opiniões têm valor.

Às vezes também o narrador indica que além de saber o que sabe e como o sabe, está um pouco à parte das coisas, que é uma pessoa a mais. Fala muito da sua participação na caça da baleia, mas pouco nos mostra dessa participação. Na sua função de narrador, não fala como baleeiro; fala como escritor. O diálogo dele com o narratário nada tem do sabor da linguagem baleeira que às vezes cita. É como se estivesse a

traduzir do «baleeiro» para a língua de seu ouvinte, e isso veste o que diz dum tom de distância do assunto.

Há, portanto, fundamentos sólidos para aceitar a autoridade do que diz, mas também há uma necessidade de ter cautela. O que ele diz da ocasião quando o Mestre Faidoca lhe confiou o leme sem vigiá-lo aplica-se também a seu papel de narrador: «Nós — o motor e eu — *somos os únicos responsáveis pelo destino de tudo isto:* vidas, embarcações e baleias» (p. 93, sublinhado nosso). Além desse controle que exerce, a relação do narrador com o assunto da sua narrativa é subjectiva. Testemunha, mas fica impressionado; é participante, mas não desinteressado. A verdade, a julgar da dedicatória é que ele se identifica com os seus «irmãos baleeiros» e agradece-lhes «a lição de camaradagem vivida» que aprendeu com eles. Sente-se «baleeiro como qualquer baleeiro» (p. 94). Ouve o apelo do feitiço de balear e sente uma «aspiração vaga de ir com baleeiros» (p. 130).

Nesse contexto, talvez a exemplaridade destas crónicas seja o reflexo duma visão puramente pessoal, idealizada, do narrador, que não se conforma com a realidade concreta das coisas e prefira «o *emocionante* realismo» (p. 151, sublinhado nosso) das *«extraordinárias* aventuras» (p. 152, sublinhado nosso). Pode ser que ele esteja a seguir o exemplo do narrador-baleeiro ti João Coçolha, mencionado por ele, que «misturando a verdade com a lenda e revestindo a verdade dos factos com a prodigiosa estravagância [sic] da sua riquíssima imaginação, ia enchendo a noite com a maravilha das suas histórias, que nos encantavam» (p. 120).

E ainda é necessário ter em conta que há uma relação entre o passado que o narrador evoca e o presente quando o lembra. Implantados no livro estão os primeiros contactos dele com a caça da baleia e a iniciação dele na fraternidade dos baleeiros. Portanto, a visão que teve dos baleeiros quando jovem funde-se com a realidade do adulto, que é baleeiro-observador, e estabelece as constantes humanas da comunidade baleeira e a continuidade da vida para o narrador.

Mas não se esqueça de que por ser narrador, ele tem que pôr-se à parte, de pensar o que escreve, e de ser uma espécie de historiador, porque o seu papel mais importante é o de narrador. A sua intenção não é molhar-se totalmente nessas crónicas, senão apresentar e transmiti-las ao ouvinte, mesmo que sejam comparáveis às histórias contadas na casa dos botes, as quais ele chama um «emaranhado labirinto de recordações de que parecia nem podíamos já sair» (p. 189).

Dizemos ouvinte porque inferimos que a voz de conversa do narrador Dias de Melo está a falar com alguém. Quando diz que quase se esqueceu de falar do mestre António Pequeno, sabemos que está a compor a narrativa à medida que a vai transmitindo. Em outro momento, falando da morte do baleeiro João Abrão, diz, como se estivesse a responder a uma pergunta, que a morte dele não resultou dum desastre. Não sabemos muito do narratário, salvo que não é baleeiro. O narrador implica que só alguém de terra de baleeiros entenderia completamente a matéria de que está a falar. E se o narratário fosse baleeiro, não existiria este livro, ou seria um livro bem diferente. Mas, por outro lado, está interessado no assunto de balear. Se não estivesse, o narrador não teria tido que explicar as reacções dos passageiros dum iate de fora que não aguentavam o cheiro em dia de derreter quando passaram pelo sítio do narrador.

Enfim, o narratário somos nós, e agora passamos a reagir ao que Dias de Melo nos disse. A última frase de *Mar Rubro* reza «são assim os baleeiros!» (p. 260). Pois são, mas como? Por um lado temos uma verdade objectiva, literal, real e empírica, onde o que conta são as categorias especificamente calhetenses da ilha do Pico, nos Açores. Por outro, enfrentamos uma subjectiva, figurativa, imaginária e fictícia, onde importam as categorias mais universais, ao alcance da humanidade em geral. A nota que retemos depois de fechar o livro é esta última, e cremos que o narrador quis que fosse. Sendo assim, podemos enquadrar *Mar Rubro* dentro duma tradição portuguesa de literatura de temática marítima. As palavras do hino nacional, «heróis do mar, nobre povo», vêm à ideia e podemos concluir que embora Dias de Melo nos pareça à primeira vista essencialmente açoriano, é também no fundo português e que o seu exemplo nos ajuda a acreditar na existência duma literatura açoriana dentro da tradição portuguesa.

Mas se aceitarmos que Dias de Melo faz heróis lusitanos dos seus baleeiros em *Mar Rubro*, também precisamos de notar que deixou sem tratamento adequado problemas que ele mesmo abordou. Tem havido mudanças no «estilo-de-vida» dos baleeiros, principalmente no que se refere aos meios de produção. Isto é, como já se disse, os baleeiros não são donos das armações de onde saem a balear. Essas dificuldades concretas vão eventualmente mudar o carácter heróico que a perspectiva afectiva do narrador mostra. Um herói não é um dependente.

Fazemos estas observações porque se associa Dias de Melo ao Neo-Realismo português, e cremos com alguma razão. Mas não é com o

estudo duma obra só que vamos encontrar essa visão das coisas, senão com o exame dum conjunto, e o conjunto á vista é o que se chama o «ciclo da baleia»[11]. Embora tal investigação não caiba aqui, gostaríamos de sugerir que se poderia considerar *Mar Rubro* o primeiro acto do ciclo, onde domina o aspecto idealizante da aventura baleeira. O segundo acto, então, seria *Pedras Negras*, onde uma visão pessimista duma comunidade fragmentada por desequilíbrios socio-económicos vence[12]. A conclusão tem que ser *Mar pela Proa*, onde o ideal heróico se aplica á resolução dos problemas concretos da Calheta de Nesquim e onde essa conjugação do real com o ideal aponta para novos caminhos futuros.

11 Vide João de Melo, *Toda e Qualquer Escrita*, p. 112
12 Vide Pinheiro Torres, pp. 194-197.

Situação literária do poeta Jaime Cortesão

JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

1. Jaime Cortesão viu o seu labor extraordinário de historiador conjugar-se com a relevância assumida como exilado político qualificado e como opositor do Estado Novo para juntos mergulharem na relativa obscuridade a sua faceta de criador literário. Ora, além de autor de um desconcertante livro de contos *Daquém e Dalém Morte* (1913) — que Óscar Lopes estudou como ficcionalização de alguns dos melhores símbolos ou das expressões mais agudas quer dos fundamentais sentimentos de vida do escritor, quer do saudosismo d'*A Águia* — e dos dramas *O Infante de Sagres* (1916), *Egas Moniz* (1918), *Adão e Eva* (1921) — que modulam nas vertentes histórica e social, mas sempre em registo poético e mitogenésico, o tema do sacrifício de todos os laços afectivos pessoais à prossecução de um ideal aferido pelo *Volksgeist* lusíada e por uma antropologia heterodoxamente religiosa e libertária —, Jaime Cortesão foi sobretudo um dos poetas mais prolíficos e representativos do primeiro quartel do séc. XX.

Desde que em 1906 saiu n'*O Instituto*, de Coimbra, o poema «Tarde de Romaria», Jaime Cortesão não mais deixa de intervir com textos programáticos e líricos disseminados por revistas, em paralelo a uma actividade cívica e cultural muito combativa. No período que vai de 1907 ao eclodir da Guerra, toma parte na direcção da greve académica anti-franquista (como delegado da Escola Médico-Cirúrgica do Porto); surge como um dos fundadores e colaboradores principais da *Nova Silva* (revista académica portuense de pendor anarquista), bem como do clube satélite, de organização e propaganda política e cultural, *Os Amigos do ABC;* adere ao Partido Republicano Português e colabora na preparação do advento do novo regime; depois, como membro proeminente da Renascença Portuguesa e

figura de proa das suas publicações e das suas extensões em iniciativas várias de acção cívico-cultural (em particular, como um dos professores mais activos da Universidade Popular do Porto); torna-se elemento destacado do republicanismo não-positivista e não-jacobino e esforça-se por «dar um conteúdo renovador e fecundo à revolução republicana», na linha de «um renascimento pelo regresso à própria realidade essencial da grei, pela exaltação da alma portuguesa, do espírito da raça» em ordem a restaurá-la em facho civilizador. Nesse período, Jaime Cortesão publica com frequência poemas na *Nova Silva*, na *Ilustração Popular*, n'*A Vida*, na *Rajada*, n'*A Águia*, na *Ilustração Portuguesa*, n'*O Século*, etc., entremeando-os de artigos programáticos, ora de índole estético-literária (como o «Poeta», em 1910, n'*A Águia*), ora de âmbito mais vasto (como «A Renascença Portuguesa e os seus Intuitos»). Depois, veio a direcção do jornal *O Norte* e sua campanha em prol da beligerância de Portugal, a corajosa participação na 1.ª Grande Guerra, o combate político nas crises da República democrática, a direcção da Biblioteca Nacional e a animação do chamado Grupo da Biblioteca, a *Seara Nova* e seu núcleo, o início da resistência anti-autoritária — e o poeta Jaime Cortesão continua presente n'*A Águia*, na *Atlântida*, na *Ilustração Portuguesa*, na *Seara Nova*... como tardiamente num ou noutro periódico (da *Távola Redonda* ao *República*).

Durante todo este trajecto, Jaime Cortesão via-se reconhecido como poeta situado na dianteira de um dos movimentos estético-literários decisivos e louvado quer pelas figuras então consagradas (como Pascoaes), quer pela nova estrela então ainda não visível como tal (F. Pessoa).

2. Este período literário, em que Jaime Cortesão produz a maior e a melhor parte da sua obra poética, constitui-se sobre a subalternização dos esteticismos que haviam hegemonizado o fim-de-século. O Decadentismo e o Simbolismo conhecem no primeiro quartel do séc. XX um destino bifronte. Parece não lhes restar, como modo de sobrevivência, senão o epigonismo, estreme ou espúrio, naquele caso opondo-se, derrotado, à dominante neo-romântica, neste caso pactuando com ela e nela se infiltrando; mas, enquanto tal ocorre na cena literária da época, encontravam profundamente um glorioso avatar só reconhecível bem mais tarde: a modernidade de que estavam pejados, enquanto avanço na consciência crítica literária e enquanto articulação entre uma nova literatura e uma

nova equação com o real, não era assumida pelos seus epígonos novecentistas, nem vislumbrada pelos seus dissidentes neo-românticos, mas via-se recolhida pelo Modernismo orfaico. Este chamava a si e desenvolvia os pródomos da doutrina do fingimento poético, consolidava o pendor para a teoria intelectualista da criação poética, mantinha-se quase sempre fiel à estética da sugestão e modulava, na continuidade e na diferença da paixão gnóstica, o regime de autotelismo artístico — para sobre esses pressupostos empreender o movimento de europeização cultural (diverso da ostentação cosmopolita finissecular) e a aventura dúplice do descentramento e do protagonismo do eu (diverso do egotismo mórbido ou hierático do fim-de-século).

Impondo-se como dominante ao arrepio da modernidade incuba no Decadentismo e no Simbolismo, e procedendo a um envolvimento displicente ou ao soterramento adversarial da erupção modernista, o Neo-Romantismo vive também uma condição singular: detém uma hegemonia incontestável sobre um período de entre dois a três decénios da literatura portuguesa, mas ganha um carácter fixado hoje pela história literária como intervalar: dinâmica reversiva em relação aos estetiticismos finisseculares, pólo negativo da provocação modernista, legado subalterno na síntese presencista.

Como noutro local expus sobre este *Tempo Neo-Romântico*, estamos perante o curioso fenómeno periodológico de um estilo de época sistemicamente definível por determinadas convergências de poética, de mundividência, de estilística, mas actualizado na diferenciação ideotemática e estilístico-formal de três variedades, veiculadas por outras tantas correntes que se foram sucedendo na liderança da vida literária. Assim, sobre o horizonte comum da mitificação do Poeta inspirado e profético, da criação poética expressivista, da função emancipadora e galvanizadora (didáctica ou visionária) e da função evasiva (sentimental ou fantasista) da literatura, sobre o conservadorismo de linguagem e o estilo enfático e oratório, sobre o ímpeto da *Sehnsucht* e o húmus do *Volksgeist*, sobre o optimismo antropológico, a aspiração heróica e a generosidade solidarista, vão-se constituindo em sucessivas dominantes de subperíodos um Neo-Romantismo vitalista, um Neo-Romantismo saudosista, um Neo-Romantismo lusitanista.

3. A mais complexa destas realizações do Neo-Romantismo é, sem dúvida, a saudosista, cujo mais importante protagonista ficou

sendo Teixeira de Pascoaes. É à corrente saudosista, aos seus princípios e aos seus intuitos, que decididamente se liga Jaime Cortesão; são os caracteres do Neo-Romantismo saudosista que ilustram o poema em seis cantos *A Morte da Águia* (1910), as *plaquettes Esta história é para os Anjos* e *A Sinfonia da Tarde* (1912), as colectâneas *Glória Humilde* (1914) e *Divina Voluptuosidade* (1923), embora em alguns momentos a poesia de Jaime Cortesão acolha contaminações vitalistas e lusitanistas.

Tendo noutra oportunidade analisado sistematicamente esse processo de ilustração das características fundamentais do Neo-Romantismo saudosista nas obras nucleares do poeta Jaime Cortesão, queria hoje, numa abordagem diferente, exemplificar essa dominante da lírica de Cortesão enquanto informadora dos poemas *A Sinfonia da Tarde* e *Esta História é para os Anjos*, para depois completar o conspecto da situação literária do poeta através do estudo das primícias não antologiadas para as colectâneas referidas e dos poemas constitutivos da derradeira fase de Jaime Cortesão.

4. A abertura de *A Sinfonia da Tarde* revela-se tipicamente saudosista, apesar de arrancar de um crepuscularismo legado pelo fim-de-século. O poente surge, aliás, como um dos *leit-motive* que estruturam o poema e a sua recorrência faz-se até por forma a acentuar a herança decadentista: «Fez-se um Silêncio concentrado...», diz-se mais adiante, «Tudo parou num ar de agoiro... / Lembra o Sol-posto / O túmulo dos Átridas, violado, / Deixando ver um rosto, / Funebremente mascarado d'oiro».

Mas trata-se agora tão-só de confranger os ânimos, de crispar os nervos numa tensão contemplativa que se desprende dos desgarros decorativos e se solta da depressão. A abertura da *Sinfonia da Tarde* anuncia logo grandes temas saudosistas: a manifestação, se necessário paradoxal (veja-se o oximoro sinestésico do gorgolar do Silêncio), do divino na paisagem transfigurada; a visão desse divino como horizonte dual da superação humana; (Jesus e Pã, graça e volúpia) o processo transracional de gnose e adunação cósmica favorecido pela sombra e pelo silêncio:

> Hora em que a tarde cai... Chove doçura...
> Toca meus lábios a divina Graça...
> A oculta fonte do Silêncio acorda,
> Suavíssima murmura;
> ...E um bater d'asas d'Anjos, por mim passa!

A imensa cúpula do Céu recorda
Límpida taça de cristal e oiro,
Dum moribundo oiro que não arde,
E em cuja borda,
Num longo trago,
Sofregamente bebo a luz da Tarde,
Pálido vinho loiro
Com que divinamente me embriago.

Por isso é que a recriação da paisagem pelo símile entre sumptuário e mórbido não pode concorrer longamente com outro tipo de transfiguração, quase expressionista, que é o fantasmático típico de Pascoaes e seus discípulos: «Agora, / No mais profundo da celeste taça / A derradeira gota se evapora; / E, a um sinal de misterioso alerta, / Que num murmúrio passa / De boca / Em boca, / Uma agitada multidão desperta: / — São névoas, sombras, diluídos vultos, / / Espíritos ocultos, / Que tanto se erguem do mais alto monte / Como do chão mais raso».

Como é próprio do Neo-Romantismo saudosista, a vibração pessoal com um real metaforicamente revolvido surge logo conectado com a auscultação da alma nacional. Só que em Cortesão, futuro historiósofo da nossa paracletiana expansão marítima, esse profundar das raízes não é só consciente e soreliana mitogenia, mas gostosa evocação do passado. «Ao longe, no Ocidente, / A galera do Sol colheu as velas; / Vão a cair, dobradas... lentamente... / Sobre o navio em fogo. Ao vê-lo / Sonho as saudosas tardes do Restelo, / Cheias dum choro amargo, / Quando ao largo / Se afogavam na sombra as caravelas!» — eis a abertura da «Sinfonia» a lançar também este rasgo, que retorna mais adiante, de novo com o ímpeto de superação a gerar-se numa teimosa revisitação da via dolorosa: «Adeus! Adeus! geme o sombrio coro! / Tal a turba de mulheres em choro, / Juntas à beira-mar, / Quando os homens partiam à conquista/ Para a Índia remota / / E as pobres vinham para a praia olhar, / Seguir ao longe a frota, / Até de todo se perder de vista...». E daqui, como que gerada pelo lançamento exclamativo à maneira de António Nobre, arranca uma longa parte intermédia que, aparentemente, não é mais do que uma das iterações evocativas que, numa variante historicista do mesmo Nobre, desde o fim-de-século miscegenavam o imaginário do Decadentismo (cruento, macabro, agónico) e o imaginário do

Neo-Romantismo lusitanista (heroicidade e passio- nalidade nos fastos da História pátria).

Oh! tarde!
Oh! tarde!
Oh! sangrenta derrota!...
Oh! Alcácer Quibir do Sol!
.....
Oh! Alcácer Quibir! oh! pôr-do-Sol,
Tarde da minha Raça!
Oh! Sol de Glória, oh! noite de Desgraça!...
A tarde quando tomba sobre o Mar
Lembra a Batalha de Chaul, e o Sol
— D. Lourenço de Almeida, mutilado,
Sobre a nau almirante
A soçobrar...
E ele escorrendo sangue, agonizante,
Atado ao mastro grande, a comandar...
.....
A tarde chora, reza... Fico a ouvir...
Oh! vento dos naufrágios a rugir!...
.....
Depois é D. Francisco... ei-lo lá vai
Perto da nau despedaçada,
Sobre o chão arenoso,
Ao encontro da seta envenenada,
Que há-de varar-lhe o peito generoso!

Que vejo eu?! Camões?! Oh! maravilha,
E além o esqueleto, abandonado,
De Magalhães, numa longínqua ilha!...

E o vento sopra numa fúria nova
Como um corcel, que num delírio galga
O Céu de lado a lado:
Olha a D. Lianor abrindo a cova,
Com suas mãos franzinas de fidalga,
Para enterrar o corpo desnudado!
.....

Mas só aparentemente estamos perante um treno à Pátria agonizante ou perante um leviano recreio de compensação da sensibilidade pelos tópicos dantianos do Heroísmo e do Amor, da Elgância e da Morte. É que todo o passo que acabei de extractar aparece enquadrado e redimensionado por uma dinâmica própria do

Neo-Romantismo saudosista e que, radicando justamente na ontologia e na gnoseologia da Saudade inominada, unia dialecticamente um vector evocativo e um vector prospectivo. Com efeito, é a dialéctica, afinal positiva, de lembrança e desejo, de contemplação e arreganho esperançoso, que subtende alusivamente o desenvolvimento liminar da re-visão das caravelas no Restelo:

> Uma a uma,
> Cada vela colhida
> Por instantes se apruma
> E já parece
> Que o vento novamente as estremece
> E as vai tornar revoltas:
> E em meu olhar surpreso
> O sonho desvairado da partida,
> Por momentos,
> Ergue-se todo, num delírio aceso,
> Cortado de lamentos,
> Soluços, gritos, ais, lágrimas soltas!...

A meio, o passo aparentemente redutível à evasão passadista articula-se também, num alargamento tipicamente saudosista dos poderes de espírito poético, à sintonização e decifração da vida universal que tragicamente atravessa tempos e espaços. E, depois, o mesmo passo de evocação histórica e de crepuscularismo encerra com uma mais declarada aplicação da dialéctica salutar da Saudade ao processo de reassunção do génio nacional e de ímpeto regenerador, com decidido encaminhamento da Poesia para um estatuto de intervenção e condução cívica:

> É às horas imensas do Sol-posto,
> Quando a Luz solta a rala derradeira,
> Que eu me sinto mais belo e mais perfeito
> E o Génio desta Raça aventureira
> Me crispa os nervos, me dilata o peito
> E transfigura o rosto!
>
> Raça vidente, alucinada, inquieta,
> Sempre à busca do Além...
> Vamos... toca a embarcar! Eh lá! quem vem
> Para as Índias sem fim?
> Meus Irmãos marinheiros, sou Poeta:
> Quero a mais alta gávea para mim!

Poeta vate, portanto, mas poesia órfica também.

Assistimos à gestação dum movimento prospectivo que, embora transracional e anti-positivista, leva à expansão cognitiva e activa do Homem a partir da crispação da sua sensibilidade num substrato de matriz decadentista. Vamos encontrar a mesma gestação na parte final do poema, que universaliza o alcance da realização poética. Com efeito, é sob o signo anafórico da Sombra e do Silêncio, da diluição das fronteiras dos seres e da animação dos elementos, da suspensão e do mistério, que se gera o processo de superação humana, num conúbio de iluminação e de adunação cósmica:

> Cai o silêncio em ondas dos Espaços.
> Hora em que a Noite e a Luz caem nos braços,
> Livrando as Coisas do contorno exacto,
> Despindo-lhes a túnica de Cor
> E em que se escuta e palpa com o olhar:
> Fez-se a Sombra rumor,
> Doce contacto,
> Frémito d'Almas que percorre o Ar...
>
> Fez-se a Sombra rumor,
> Doce contacto...
> Surpreso despertar da Inspiração...
> Desabrochou num íntimo esplendor,
> Fez-se a divina face,
> Que a Vida só agora revelasse
> No meio dum Silêncio anunciador
> E do velado e pudico recato
> Da melindrosa meia-escuridão!
>
> A mim libra-me a Sombra em estos de asa,
> Sinto que a pouco e pouco me eteriza
> E o meu delírio é tanto que extravasa
> E pela tarde extática desliza...

Ora, o que daqui discontinuamente deflui é a mesma correlação da ontologia e da gnoseologia da Saudade, agora nomeada: ímpeto de transcensão humana a partir da redescoberta da verdadeira, primigénia, subvertida e sempre virtual condição dos seres e do Homem. Diz-se a dado passo: «Torna-se a melodia mais intensa / Até que em toda a Terra se levanta / Uma elegia de Saudade imensa, / Que entoam quantos Anjos acordaram / Pelo milagre desta Tarde Santa! / As Sombras dizem na elegia imensa / A saudade do Sol que já morreu, / Mas em

mim o Amor vai mais além: / Há muito Sol que nunca amanheceu / E a minha lira chora numa prece, / Reza a visão saudosa desse Bem, / / Que todos sonham e ninguém conhece»; mas já antes *A Sinfonia da Tarde* revelara que o Homem, ao (re-)conhecer-se e ao transcender-se, se descobre afinal divino, ou pelo menos com as potencialidades advenientes da dialectização das relações entre Criador e Criação a que o Poeta vate e órfico começa a dar realização plena:

> Conheço a minha divindade enfim;
> E, ébrio, de Amor, de tarde e de Saudade,
> Fundo mais os meus olhos com os teus.
> Sinto que a Raça deposita em mim
> As virtudes maiores de meus irmãos
> E, alucinado semi-deus,
> Tomo a lira de Orfeu nas minhas mãos!

Finalmente — não na ordem da sequência estrófica, mas na ordem da leitura que venho fazendo —, Eros vem cumular todo este processo de auto-revelação e auto-superação. Mas aqui, lembrando a fenomenologia do Amor sublime de *Esta História é para os Anjos* (título cuja imagem ardilosa já encontramos na abertura da *Sinfonia da Tarde*), o poema imponderabiliza e torna plural o pólo objectivo do alumbramento na união erótica. Como em *Les Pas* de Valéry, mulher e poesia em simultâneo; mas aqui também, se não sobretudo, a «Raça», a alma da grei:

> É então que nós dois, de mãos unidas
> E de olhos fitos,
> Numa embriaguez de sombra e suavidade,
> Unimos pelo fogo as nossas Vidas
> E nos sentimos infinitos
> E a viver na Eternidade!...
>
> E há tanta Fé no teu olhar ardente,
> Há tanto facho aceso a iluminar-me,
> Que me olho frente a frente,
> E sinto o meu Destino arrebatar-me.
>
> Olho-me e prende-me um divino espanto:
> É que dentro de mim havia um Anjo,
> Como se eu fora um príncipe encantado
> E se quebrasse o encanto
> Depois de o teu olhar me haver tocado;

E eu despertei para viver de assombros:
Vou crescendo, subindo no horizonte
E tanto espaço na subida abranjo
Que o Céu é o esplendor da minha fronte
E a tarde o manto que me cai dos ombros!

Súbito rasga-se o meu corpo etéreo,
Descerra-se-me o peito em claridade,
Meu coração cintila:
Olhai: a estrela do Mistério
— Vesper abriu a lúcida pupila!

5. O título de *Esta História é para os Anjos*, prevalecendo-se da sua condição de elemento catafórico por excelência, cria, se integrado precipitadamente na tradição erótica da lírica portuguesa, um horizonte de expectativas enganador. É facto que todo este poema de Cortesão se desenvolve num movimento de transcensão: «E já, para além da Vida», ou «no limiar / Daquele país oculto, // Onde a voz dos Anjos canta, / Onde o Amor é já divino», ou «Logo acordei noutra Vida». Todavia, essa transcensão processa-se aqui não apenas na identificação amorosa («Pois vi-lhe, enquanto a fitava, / Com os meus olhos nos seus, / A parte que me faltava / Para chegar até Deus!»), mas também na gozosa fruição sensual: «É sentir que não há nada / Sem que delire em desejos; / É ir de boca fechada, / Continuamente a dar beijos», etc.. Por outro lado, na aparência despretensiosa das quadras de redondilha maior, este poema do desejo e da posse — adredé corporizado numa réplica plebeia de Anto e Purinha e situado num quadro anti-cosmopolita e anti-urbano de radicação telúrica, tangente à lição naturista dos neo-românticos jacobinos — é também um poema do conhecimento transracional e da adunação cósmica:

Gotas d'água cristalina,
Que mal a Aurora apontou,
O raio, que a ilumina,
Na mesma névoa elevou.

Névoa, que paira embalada
Num amoroso segredo,
Docemente abandonada
Entre os braços do arvoredo...
.....
.....

Graça de espírito aéreo,
Alma que sonha, invisível,
Se a gente sonda o Mistério,
É tudo um mundo indizível...

Quem a vê d'olhos atentos
Sente mágoas esquecidas,
Divinos pressentimentos,
Certezas desconhecidas.

E, com a adunação cósmica, é o despertar no Homem da divindade dormente (da transcensão imanente...) que traz esta iluminação cognitiva — fulguração alcançada no caminho da erótica sublime.

6. Se revertermos agora às primícias dispersas de Jaime Cortesão, logo constatamos que «Tarde de Romaria» (*O Instituto*, 1906) de chofre se revela manifestação lírica pós-finissecular e avessa às preocupações formais encantantórias da arte decadentista e simbolista (predominante no findar de Oitocentos). Ao optar por longas tiradas de alexandrinos e seus quebrados, desprendidas dos cuidados da «instrumentação verbal» e marcadas pela discursividade descritiva, o texto só podia religar-se à vertente neo-romântica emergente no fim-de-século e associar-se talvez a poemas importantes do *Só* de António Nobre. «Tarde de Romaria» não aposta, porém, na iteração exclamativa e evocativa que faz a fortuna daqueles poemas no *Só;* e, subordinado a uma mais contundente afirmação de individualismo («Como detesto a turba e os torvos apetites / Que a fazem delirar, cega de luz e pó, / Fujo num nervosismo estranho, sem limites, / Aborrecido e só.»), o quadro de efervescência multitudinária, em ambiente rural e com motivação religiosa tradicional, apresenta-se em «Tarde de Romaria» sem os resguardos idealizantes ou as sugestões evasivas que no *Só* recobriam os aspectos eufóricos ou disfóricos do pitoresco. Deste modo, mais o poema juvenil de Jaime Cortesão se distancia, ao arrepio das prováveis expectativas criadas pelo título, dos estereótipos folclóricos com que a corrente lusitanista saturará a literatura neo-romântica no primeiro quartel do século XX.

A já referida intervenção da subjectividade lírica, sob o signo do individualismo resulta, entre o mais, numa redundância de valores conotativos que sublinham a perspectiva por que é encarada e avaliada a paisagem (física e humana) e vincam a reacção subsequente. Tão frequentes são as notações ou sugestões de sensualidade que poderia

parecer então, numa apreensão apressada dessas conotações enfáticas, que «Tarde de Romaria» antecipava a réplica vitalista que João de Barros contraporia na *Terra Florida* de 1909 ao modelo Nobre/lusitanistas. No entanto, só parcialmente tal se verifica. Em Cortesão, o sujeito da elocução poética, igualmente individualista mas não empenhado na vibração unanimista com as pulsões dos agrupamentos e do entorno, também não se revela ainda o apóstolo da moral da energia, nem ainda o desinibido hedonista que *Terra Florida* manifesta; e, embora «Idólatra da cor», a sua sensibilidade vibrátil revela-se mais delicada e frágil, menos hígida e combativa. A fuga de «Aborrecido e só», para que já vimos empurrá-lo um «nervosismo estranho», desemboca nesta reacção de dolorido compadecimento e de perturbação:

> .....
> Ao ouvir-lhe o cantar, que se estrangula rouco,
> Ao ver-lhe a palidez, os vestidinhos ruços,
> Assaltou-me um temor: que ela daí a pouco
> Desatasse em soluços.
>
> Que cruel impressão!... Vou-me embora; e apenas
> Chego à estrada assaltou-me um coro de lamúrias
> De mendigos mostrando escaras e gangrenas,
> E vérminas purpúreas.
>
> Ó músicos senis! Mas p'ra que fui eu ver-vos?...
> Exaustinante vai a incomodar-me o ouvido,
> Em arcadas cruéis no violino dos nervos,
> Esse trecho dorido.

Por aqui se entrevê que esta poesia, já nos inícios mais trabalhada que a de João de Barros, enriquecida pela transposição metafórica e pela hipálage, se predispõe a prender-se aos aspectos negativos, mórbidos e repelentes do real. Mas não é só por isso que «Tarde de Romaria» diverge da *Terra Florida*. O poema de Cortesão recusa, tanto como a sequência «Alegria» de João de Barros, o daguerreótipo nobriano e lusitanista de Portugal como província patriarcal em que as compensações folclóricas e sentimentais assimilam as próprias desgraças; mas não canta, em contrapartida, a claridade hígida, o brilho jucundo e o calor fecundante do Sol, nem a frescura polícroma e a doação úbere da terra, nem a beleza forte e sadia, o erotismo desataviado e a vocação maternal das mulheres portuguesas. O poema

de Cortesão recusa, tanto como a «Romaria» de João de Barros, a tipicidade convencional dos costumes regionais ou anacrónicos; mas, se nos situa igualmente num ambiente cálido e excitante, não sublinha com comprazimento a explosão de ímpetos sensuais (e sexuais), nem se espraia num hedonismo ostensivo, nem adere a uma antropologia e a uma ética instintivistas.

Com efeito, «Tarde de Romaria» não foge a captar, «nos giros do olhar, que ao acaso investiga», os «aspectos sensuais da grande turba-multa». Todavia, à excepção do passo que se deslumbra perante uma rapariga «venusta e loira» («Surpreendi-me a ver-lhe a comissura, o corte / Da boca juvenil, a carnadura sã / E um triunfo de graça e majestade forte, / Que faziam lembrar uma deusa pagã.»), estigmatiza-os sempre com conotações negativas de sordidez, animalidade, vício, a partir de uma óptica veladamente didáctica e moralista, mesmo quando recorre a uma imagística idêntica à do Neo-Romantismo vitalista: «Sob o cálido ar, incendido e purpúreo / Cresce e sobe o *brutal, enervante* murmúrio / Da multidão que anima, *incongruente* e vária / ...», «Num incansado ardor de *sórdida festança*», «Umas velhas *hostis*, silenciosas *c'rujas*, / Exibem capilés e limonadas *sujas*», «De tipos desiguais, de faces *hediondas*, / De rostos juvenis, ou *queimados do vício*», «Que sustenta no ar as *fétidas* locandas», «Sente-se um *nauseabundo e sórdido* perfume, / E o bailado *imbecil* das *moscas nas viandas*. / Um denso *povoléu*, num alto burburinho, / *À doida* se acumula», «O fogo sensual da *lascívia* e da *gula* / Ouve-se crepitar em ígnea labareda; / Nadam na atmosfera aromas violentos, / A tal ponto que o ar já perturba e *embebeda* / Num delírio *bestial* de *tolpes* pensamentos», «Num clarão fugidio / Passam rostos *bestiais* duma loira penugem / Com áscuas no olhar, com acentos *famintos;* / Sentem-se crepitar os sentidos, que rugem / Numa *rude* explosão de *selvagens* instintos. // Rubra flama em que se ergue essa múltipla arenga / Ouço a canção da Carne, o hino da *Luxúria;* / ...», etc..

Ora, libertando sintomaticamente esta expressão «Canção da Carne» da vizinhança judicativa e pejorativa, para a elevar à dignidade da catáfora titular, um poema publicado um ano depois (1907), na *Nova Silva* portuense, mostra-nos a primeira poesia de Cortesão num momento de identificação com o Neo-Romantismo vitalista. No poema «Canção da Carne» rareiam e são diversamente integrados os adjectivos e as imagens que conotariam negativamente a sensualidade e o exarcerbamento erótico; e avultam as metáforas de ardência, de ímpeto expansivo e de libação, bem como uma mais significativa

imagística heterogeneamente neo-pagã, que anuncia o sincretismo teogónico do Neo-Romantismo saudosista, como a excitação hedonista anuncia o papel da sensualidade na concepção do amor sublime e no dualismo ôntico da poesia saudosista:

> Noiva bárbara e livre, oh! minha amante!
> Vem para mim num gesto que descubra,
> Nervosíssimo, o corpo de bacante.
> Abre-me a boca rubra!
> .....
> E ergue os seios em riste, na postura
> Percuciente e rígida das lanças.
>
> Assim. Una-se a minha carne à tua
> Mas doidamente, as tranças sobre a testa,
> Vem desgrenhada, hilariante e nua
> Como as dríades bravas da floresta.
> .....
> Enlaça-me, demente de luxúria,
> Beija-me e morde em carícias de fera,
> Nervosismos de garra, iguais à fúria
> Enraivada do cio da pantera.
>
> Já no teu corpo, eu sinto que se torna
> Incendida e rubente a polpa nívea,
> Que a torrente do sangue se lhe entorna
> Abrasada num facho de lascívia.
>
> Vejo num frenesim franzir, crispar-te
> As curvas formas, em tremor violento,
> Como se fossem dobras de estandarte
> Batidas pelo vento!
> .....
> Na taça de licor que me embebeda,
> Na tua boca, alteia-se em centelhas,
> Quase a entornar-se em doida labareda,
> O *punch* sensual das cor's vermelhas.
> .....

Adoptando o mesmo molde versificatório (da quadra de decassílabos), outro poema de então, «Boa vizinha» (*Nova Silva*, 1907), fazia sem dúvida boa vizinhança a esta «Canção da Carne», pois depunha, de maneira complementar, em favor da expansão epocal dos valores cantados por João de Barros e por poetas aparentados. Na verdade, o conjunto de «Boa vizinhança», colocando-se

cedo sob o signo do enaltecimento da vitalidade e da alegria laica de viver em sociedade e em natureza («Sofre-se o apelo enérgico da Vida, / Sob um céu fundo quase em frente ao Mar / Um óptimo vizinho, que convida / A encher o peito, em haustos, do seu ar / E neste quarteirão, à luz do Sol/—Pequeno cosmorama entre quintais — / Sinto viver e reviver na prol' / Os mais diversos tipos sociais.»), dirige-se à versão que o moralismo jacobino compunha de outra convergência pequeno-burguesa de toda a nossa poesia neo-romântica: a apologia das virtudes do trabalho emancipado e emancipador: «Ela realiza a aspiração humana / Na mais perfeita forma de Energia / / O trabalho liberto, em que dimana / Uma perene fonte de alegria. // E aquela sua casa que é modesta / Ergue-se ante os meus olhos como um templo / Porque acho grande toda a força honesta / E redentor o seu alegre exemplo».

Já os sonetos «A Fonte» e «A Borboleta», que no mesmo ano se debatem com temas gastos nas páginas da *Nova Silva*, se orientam noutro sentido: a busca, por enquanto frustre, de um novo bucolismo. Por detrás das suas acumulações verbais pressente-se a ânsia de uma nova reanimação cósmica, mais problemática e religiosa que a veneração naturista dos poetas jacobinos, menos evasiva que a fantasiação patriarcal dos poetas lusitanistas. Enquanto a presença objectiva ou prosopopeica da natureza no Neo-Romantismo vitalista significa uma fonte de estímulos e uma caução legitimadora para a sua antropologia instintivista, e enquanto a presença antropomórfica da natureza no Neo-Romantismo lusitanista significa a nostalgia dum mundo de vinculações reconfortantes e de aconchego existencial, a nova bucólica do Neo-Romantismo saudosista importa sobretudo (embora não apenas) como espaço propiciatório do espanto de existir, que é simultaneamente o espanto que conduz ao conhecimento.

Enquanto as suas primícias não conseguem viver dessa condição proto-existencialista e gnósica, o poeta Jaime Cortesão tenta exorcizar de vez os demónios da deliquescência finissecular (cf. o soneto «Na insónia», in *Ilustração Popular*, 1908) e inocular, no descante popularista da evasão sentimental sob o sortilégio lunar, uma cosmogonia pampsiquista (cfr. *ibidem* as «Redondilhas à Lua»). Mas sobretudo, na prova de força do confronto com o tema finissecular do fluir do tempo e da presença ominosa dos aparelhos seus aferidores («Homem! Tens sobre ti a foice avara; / ... / E encara a Morte com a vista clara»), a primeira poesia de Jaime Cortesão tenta afirmar o seu idealismo, no duplo sentido de uma antropologia optimista e de uma

ética da energia laboriosa, consagrada no soneto «O relógio» (1908, *Ilustração Popular*) pela genealogia bárbara e pela fulguração solar:

> Ergue na luz do sol o altivo dorso!
> Seja cada alvorada que desperta
> O anúncio alegre de maior esforço!
>
> Não cansa o braço trémulo do herói:
> Sentinela da vida, sempre alerta,
> Bárbaro e rude, luta o que constrói.

O trajecto seguinte da poesia de Jaime Cortesão esclarecerá melhor que este soneto estava menos a afinar de novo pelo timbre do coetâneo Neo-Romantismo vitalista do que a caminhar para a participação tonificada e voluntariosa que lhe caberá no quadro da literatura saudosista. Todavia, nessa mesma direcção do sincretismo saudosista apontavam outros poemas da época, em particular «Olhos nos olhos» (1907, in *Nova Silva*) e «Nua» (1909, in *Ilustração Popular*).

Mau grado o título e o consequente fascínio erótico que se derrama por todo o poema, «Nua» extravasa do hedonismo inicial, velando-o por uma multímoda associação do deslumbramento corporal à fruição artística (escultura, música, pintura — sugestões renascentistas e wagnerianas, neo-helénicas e paganinianas) e conectando-o, desde a ousada abertura imagística, com a ascenção ou a iluminação cognitivas: «Intrépido Franklin subindo o polo, / Ou cego que algum dia olhasse a Lua, / ... // Alva plena! Deixou de haver Aurora, / Que o esplendor dessa nudez dilui-a; / Cortejo de astros pelo céu descora, / Ao surgir a lunática Aleluia».

Extenso e estruturalmente difuso, o poema «Olhos nos olhos» constituirá já, mau grado as remanescências do sumptuarismo finissecular no seu imaginário e as incipiências do novo vocabulário poético, um envolvimento mais profundo na gestação do Amor sublime que distingue a erótica saudosista (sempre prestes a passar do plano psicológico para a transmutação antropológica e a aventura espiritual). A congenialidade de fascínio amoroso e de questionação eufórica do sujeito no seio de uma feeria cósmica, por um crepúsculo não-agónico; a associação de erotismo e conhecimento — voo ou penetração ínfera, note-se! — por mediadores tão qualificados como a experiência paradoxal, o olhar e o velamento, a luz e a sombra; a

auscultação do mistério, do «irreal e transcendente»; a manifestação da forma etérea como verdadeiro perfil dos seres sob os evanescíveis «vultos materiais»; a aproximação do re-encontro com o divino do Homem na beleza encarnada que insolitamente se recorta como angélica; enfim, a convicção de que é nas personalidades poéticas que este processo superiormente se actualiza — eis outros tantos sinais de proto-saudosismo neste poema juvenil de Jaime Cortesão: «Olhos crepusculares, enlangue-scidos / Nadando em luz dum fogo que não arde...», «Olhos de sombra, que o mistério invade / E que nalguma flor submergida / De veludínea escuridade / Tomaram luz e vida...»; «Extinguem-se em redor os vãos aspectos / ... / Surge uma ténue e fúlgida neblina / Num mórbido horizonte / E sinto que uma auréola divina / Me vem banhar a fronte», «Olhos nos olhos!... / Já que esse olhar me inspira, / ... / Irei assim, céu-fora», «Bater de asas inquietas, / / Em que ergue o voo a aspiração... / Uma escada de luz, por onde os poetas / Quase tocaram o céu da perfeição!», «Dispersa luz d'olhos extáticos / ... / Fitai-me, e cuido e cismo, / Olhos esparsos como as brumas, / Que acaso vou descendo num abismo / Todo forrado de cetins e plumas...», etc..

7. Datando de 1940, o «drama metafísico entre verso e prosa» *Missa da Meia-Noite* é o poema mais intensamente interventivo da obra poética de Jaime Cortesão e dissente mesmo da posição dominante, nesse domínio, na literatura neo-romântica saudosista — cujos textos se caracterizam ora pelo alheamento do compromisso político, ora pela conformação do compromisso à apologia de valores culturais e cívicos.

No entanto, é sob forma alegórica que aqui se realiza o vector interventivo da poesia de Jaime Cortesão, e no âmbito da sua mais vasta problemática humana e ôntica. Vale por dizer que nessa intervenção vão envolvidas a religiosidade e a ânsia de realização superadora do Homem. Porém, significa também que, desta vez, esse esforço de actualização das potencialidades titânicas do Homem não implica tanto uma auto-superação (uma superação de perplexidades, inibições e fraquezas íntimas), quanto uma luta contra os obstáculos de forças exteriores (tiranias, prepotências, logros); e significa ainda que, se essa realização do Humano na superação permanente se afigura ainda ascensão para o Deus criador na continuidade da Criação, ela implica agora uma continuidade da Redenção pelo Cristo que assimila «Pã», «a Revolta», «a Heresia» e «o Pecado» (leia-se: o hedonismo erótico) num processo de

emancipação que visa também a derrogação dos obscurantismos confessionais e eclesiais.

Esta derradeira posição gera mesmo uma linha de ambiguidade ao longo de *Missa da Meia-Noite*. Por um lado, permanece como fundamental uma referência a Deus que não parece poder reduzir-se a um *flatus voci* ou a um estádio de interpretação da Vida ultrapassado, nem parece equivaler a uma mera alteridade deísta ou imanência panteísta. O Deus que paternamente incita «das Alturas» o Cristo recrucificado continua a dever situar-se na Transcendência do teísmo predominante no nosso Neo-Romantismo. Por outro lado, um vector de desmistificação religiosa, com matriz feuerbachiana — presente amiúde nos nossos neo-românticos vitalistas e jacobinos que acompanham João de Barros, mas estranha ao cerne do saudosismo e até aqui ausente da poesia de Jaime Cortesão — surge agora em vários passos que visam a deificação das carências e das aspirações, dos terrores e das projecções dos humanos, ou valorizam positivamente essa criação dos deuses pelos homens: «Sob o fogo da Estrela Nova, / Uns e outros, todos os homens, / E as suas obras e os seus símbolos, / Sem excepção dos Deuses, / Foram tomados pela febre de vida mais intensa, / De realizar o seu destino, / Segundo o tipo ideal e sem detença», «O Deus, que avançava com passo lento e firme, / Era um Apolo hercúleo e jovem: / Lembrava o Cristo imberbe e vingador / Do Juízo Final de Miguel Ângelo / — Encarnação da Divindade, / Que uma outra Humanidade concebera».

Estesia e acção, uma estética do dinamismo ascensional e uma ética da energia demiúrgica — parecem continuar a constituir o horizonte e o caminho da superação humana. Serão elas, portanto, as características irradiantes da nova divindade, do Cristo-Apolo (ressurrecto, recrucificado e de novo ressurrecto), que encarna esse *in fieri* da Humanidade... e encarna Deus: «Não! Não era o Cristo macerado, / ... / Que esperou dois mil anos sobre a cruz / ... / Sacrificando a Beleza com inútil horror. // ... / Despedia de si um resplendor de estrela, / E cada passo, cada gesto, cada olhar, / Ou, porventura, o simples pensamento / Traduzia-se em temas melodiosos / E eflúvios musicais, / Que transcendiam os sentidos / E só as almas escutavam. // À vista dessa energia omnipotente / ... / //... // O que estava na sua frente / Era a lava radiosa do Caos, / Massa informe de treva e luz, de lama e inquietação, / Escórias do passado e relâmpagos do futuro. / ... / Porque o verbo de Deus chama-se Acção».

Dá-se, pois, a afirmação duma Criação em contínuo processamento («Faça-se a Luz e continue a Criação») onde se esbate o providencialismo do Deus pessoal e avulta o papel dos humanos (numa variação tardia da dialéctica Criador / Criatura típica do saudosismo e reflectida agora no próprio imaginário da segunda Paixão de Cristo: «A nova Cruz deixou de ser a árvore, / É agora a coluna rendilhada, / Que mergulha as raízes / Na inquietação humana. / A Vida sofre atada às suas próprias criações». Ora, o contexto situacional em que o poema dramático é criado e a intencionalidade interventiva que vectoriza o texto exigem que a essa afirmação se junte a indissociação de Criação e Redenção. Nuase assertivamente a exprime este apelo: «Senhor, porque abandonas o teu povo / E agonizas sem fim, posto na Cruz?! / Desprende as mãos e os pés; baixa de novo. / Dá-nos mais pão! Dá-nos mais ar! Mais luz!»; e sugere-a a visionação fantástica da rediviva descida da cruz: «Cada passo dos seus / Abria à volta ignotas amplidões, / E desferia a música dum mundo, / Que acaba de sair do Caos / E rola pelo espaço, / Na madrugada do Primeiro Dia».

Mas os mesmos factores pragmáticos implicam ainda que essa fusão em processo único de Criação e Redenção *in fieri* surja envolta numa acre insurgência contra qualquer compassiva conciliação. Certo azedume militante vigia e traduz-se quer na herética fala do Cristo em sua nova morte às mãos dos novos fariseus («erguendo o corpo num derradeiro repelão, com a boca a escorrer fel: — Padre! É demais! Desta vez não perdoo!»), quer na fala epilogal do narrador / apresentador («Ressuscitou. Mas sobre a ilharga hercúlea, / Como um supremo ultraje na agonia, / Avulta a chaga lívida e cruel. / Por isso o pão da Nova Eucaristia / Torna as almas amargas. Sabe a fel»).

Sem embargo, esta acre intervenção processa-se no quadro de uma metamorfose do idealismo optimista e combativo do Neo-Romantismo saudosista, como se vê pela prosopopeia dolorista do rouxinol com que fecha o poema dramático — pelas suas proclamações e pelas imagens de onde estas promanam: «Cotovia da Noite, / Vejo raiar o sol na cerração. / É do seio da treva / Que o meu canto se eleva: / Sou a alegria heróica da Paixão. // ... / É da nossa garganta, quando chora, / Trémula de paixão e de mistério, / Que nasce a rósea aurora / / E se difunde a luz no azul sidério. // Torne-se embora o mundo um antro escuro, / Um inferno de dor, uma cadeia, / Guardai a Fé intacta e o sonho puro: / Da vossa dor nasce a alegria alheia; / Do vosso pranto o riso do Futuro!».

O mesmo fenómeno, aliás, de prolongamento e reformulação dos vectores característicos do Neo-Romantismo saudosista na sua fase de vigência predominante já se perfilou também por detrás da livre teodiceia de *Missa da Meia-Noite*, ininteligível à margem da bipolaridade dinâmica e ascensional de Jesus e Pã, típica do saudosismo do primeiro quartel do século. E o mesmo se diga do vector de divina voluptuosidade que, lançado no «ritmo intenso de ebriedade» do prólogo e atravessando depois todo o drama metafísico, tem a ver quer com a metamorfose tardia daquela bipolaridade, quer com idêntica metamorfose do Amor sublime, não menos típico do saudosismo do primeiro quartel do século. Por um lado, Deus, ou a potenciação divina do humano, não se constitui em sua complexidade senão catalisada pelo ímpeto vital e eufórico difundido pelo Pã ressuscitado: «Depois, num movimento brusco, emboca / A siringe canora; / / E tange um hino à força juvenil, / À beleza apolínea, à alegria da vida, / Ao esforço ao ar livre e em plena Natureza, / E ao amor, sob as naves rumorosas / Da catedral macia das florestas»). Por outro lado, o eixo de cristalização do processo em que superadoramente se fundiriam o hedonismo desinibido e aqueloutros frémitos da criatividade humana que, como certos «eflúvios musicais» de *Missa da Meia-Noite*, «transcendiam os sentidos / E só as almas escutavam», parece definir-se no domínio erótico e na sequência do Amor sublime — «antegosto excelso a paraíso», onde se une «o místico e o profano», «ebriedade embevecida / De amar e ser amada, / De ser igual a Deus, / Por dar à luz a Vida».

8. Vimos o poeta Jaime Cortesão nos seus inícios à procura de uma nova bucólica e de uma nova erótica, que se estavam a conformar então no quadro do Neo-Romantismo saudosista. Pois nos poemas dispersos da sua última fase, quando o movimento saudosista pertencia já à história e a literatura portuguesa fizera do Neo-Romantismo uma remanescência pré-modernista, Jaime Cortesão prossegue na mesma senda (embora com outra arte verbal mais cuidosa de explorar os códigos estilístico e fónico-rítmico). Mostra-o um soneto de 1935, «Écloga azul», que contorna a panaceia ruralista e a panaceia vitalista das outras correntes neo-românticas no próprio movimento, sábio, de sorver, perto delas, a harmonia da figura humana no idílio campestre e daí despojadamente sugerir o Amor sublime e sua equação com a «extática doçura» em que natureza física e natureza humana irmanam a sua beleza. Mostra-o um poema de 1940, «Andró-

meda e o dragão», que, fiel ao pendor alegorizante do Neo-Romantismo e ao imaginário fantasmagórico do saudosismo, reclama o poder insuperável de eros e do seu vector hedonista condicionado não só por um impulso de idealização («Tinha no olhar a estrela vespertina, / Dentro do seio um cântico de heróis! // ... // Estava nua e debulhada em pranto. / E essa suprema flor da Criação / Ia ser imolada, / ...»), mas também por uma mundividência espiritualista («Caía por Andrómeda oprimida, / Em defesa da Alma, / Pela causa de Deus!») Perseu não pudera intuir aquele poder e ahora tem de o constatar brutalmente («Andrómeda, o meu lírio de inocência, / Mais que sofrer gozava, / ...»), antes de renunciar a crescer adentro do dinamismo cosmológico: «Arrebatou-me o grifo. E desde então / /Habito o Céu; consumo-me em silêncio / Neste exílio infinito das estrelas».

Dinamismo cosmológico, sincretismo ôntico, aventura espiritual — são vectores decisivos do Neo-Romantismo saudosista que permanecem relevantes na derradeira poesia de Jaime Cortesão, mesmo quando esta surge mais estreitamente questionada pela circunstância histórica e apelada para a intervenção política («A agonia da urbe», «Balada da prisão à beira-mar», «À morte do Poeta António Machado»). Ainda então, a demopeia sobrepõe-se, rítmica e metafórica, à proclamação subversiva; a fantasmagoria sugestiva reconverte-se apenas nas quimeras mobilizadoras; o irredentismo cívico conforma-se ao difícil equilíbrio da religiosidade titânica (inspiradora da *Missa da Meia-Noite*) e da sua outra face que é a promoção espiritual subservida pelo anti-obscurantismo. Veja-se tudo isso na «Ode à Liberdade», de 1940, desde passos como «Que eu quero devorar os frutos novos / E erguer à beira de água a minha tenda» a passos como «Sou dos que amam demais a Divindade / Para poder acreditar num deus».

Mas, enquadrável por sonetos que, de 1936 a 1940 («Nocturno» e «A infância do Super-Homem», «Anunciação» e «O verdadeiro romance da Nau Catarineta»), entre uma poesia de idealização eufórica e uma poesia de alusão sombria, tentam exorcismar os demónios alheios e próprios no mundo convulso dos poderes antropolátricos, o compromisso da «Ode à Liberdade» deriva de uma insuspensa atitude neo-romântica: «Torna-me ágil e ardente, alma do Fogo, / Porque tu és a inspiradora inquieta / Dos bailados da morte e da alegria; / E eu prefiro ao aprisco a vida heróica, / A que devora o ser, mas alumia»; e tal compromisso tem um fundamento ôntico, uma postulação

antropológica e cosmológica que ultrapassa a mera opção societária: «Porque és o sopro e a lei da Criação / E não há força que detenha a Vida».

A seu lado, o longo «Regresso ao Caos e Ressurreição» labora com os mesmos elementos imaginíficos para cantar a metamorfose saudosista das grandes epopeias românticas da Humanidade; e assim, tardiamente, nos chega a clarificação da meta do dinamismo saudosista: «Seu espírito, aceso em liberdade, / Erguera-se à consciência do Universo». Pelo caminho, o poema retomava valores saudosistas, como a candura, inalienável para a legitimação do titanismo («Colheu, / Com a inocência audaz dum Prometeu, / Nas mãos, uma raio límpido de Sol»), ou o optimismo antropológico e seu imaginário («Eu via o Homem Novo e a Idade de Ouro / ... // ... / À volta da viagem da Quimera; / De bordo, ao avançar, caíam flores, / Transbordavam aromas e esplendores / Duma desconhecida Primavera»), a responsabilidade comunitária do Poeta («...Mas o meu coração era o paládio / De toda a grei escrava e perseguida») e a conexão da subjectividade humana com as forças cósmicas num mesmo dinamismo emancipador («Ao contacto daquele raio ardente, / Soltavam-se energias em torrente / De cada coisa inerte ou fraga dura; / Corriam fontes claras dos rochedos; / As esfinges gritavam os segredos; / Rompia a luz da noite mais escura»), a dimensão cosmogónica da aventura espiritual do Homem («Ergueu-se então do Caos, do fecundo / Vórtice, agora génesis do Mundo, / Um novo ser, arcanjo ou super-homem. / Saudou o Sol alevantando os braços; / E, ao dar-lhe a luz, reconheci nos traços / Caim e Abel, fundidos num só homem») e o valor simbólico que, conectado com essa cosmogonia e com a auscultação da genealogia dos estádios do espírito humano, ganham os elementos da paisagem, como o mar («Dali ouvia o Mar, já não as ondas, / Mas, sim, o fluxo eterno das marés, / Eco longínquo e redivivo, / Dizendo a vida tumultuosa, / O vaivém criador / Do Caos primitivo»).

De resto, à aventura espiritual saudosista e às suas implicações teogónicas e cosmogónicas podemos associar um número maioritário de poemas dispersos, de datas disseminadas desde 1933 («Nuvem») a 1960 («Canto na treva») e estruturando-se a partir de motivos ou de temas bem diversos.

Todos eles reavivam o desmentido da deturpação estereotipada do saudosismo como movimento pessimista e passadista, elusivo e evasivo, ao afirmarem-se multimodamente como um «Canto de amor à vida» (título de poema de 1960). De resto, este apego eufórico à vida

continua a não defluir duma frívola ou medíocre atitude panglóssica, pois o soneto «Nocturno» (1935) explora o canto do rouxinol e das empatias por ele despertado (motivo recorrente em toda a trajectória poética de Jaime Cortesão) para retratar, ainda uma vez, a feição especificamente saudosista da inquietação metafísica como plasma da criação estética: «Soluço de divina nostalgia, / Terror opresso de que nasça o Dia / E esse mistério ténue do Luar, / Que lhe alumia o canto, tenha fim»: e o soneto «Viagem à roda da alma», do mesmo ano, patenteia o medo da autognose «na divina transparência».

O «amor à vida» continua a decorrer de uma ontologia prospectiva e optimista. Mau grado o sincretismo religioso, o dualismo ôntico e a ambiguidade noética e moral modelarmente figurada na luz em névoa, em sombra, em crepúsculo («essa breve luz quase irreal, / Que, misturando as lágrimas e o riso, / Funde o amor e o desprezo, o bem e o mal» de que fala o soneto «Gioconda» em 1935), uma predisposição para o êxtase adunatório e jubiloso responde à perplexidade e à ferida da finitude. Um soneto de 1936, que canta a vitória do «encantamento / Caos de forças misteriosas» sobre «O muro espesso que separa as almas / E torna a vida opaca e triste», escolhe justamente o título «Êxtase»; e é nessa vivência que o carisma de divindade dormente se actualiza: «És o sopro de Deus / Que faz florir os mundos / E traz em si o germen / De todas as promessas criadoras. // ... // Regresso ao Caos vivo e originário, / E, entre o não ser e o ser, / Pairo sobre os abismos constelados / Como um clarão crepuscular: / Sou êxtase, / Espírito, / Luar...», diz o poema «Sopro divino» de 1953/1960. Então se compreende que, como a «Nuvem» (título de poema de 1933), qualquer elemento etéreo da Criação *in fieri* e o Espírito humano, guardando ainda «do Caos primitivo» o «sopro criador / Génesis vivo», possa moldar(-se) «em súbito clarão / O ser superlativo, / A graça que esqueceu à Criação», ou «Êxtase das coisas embebidas em Céu, / Universo em delírio!». Figurado, como tantas vezes o processo poético, qual ascenso de águias «Para o alto, tomadas de vertigem», esse «ser superlativo» traduz-se como ele em «Cântico livre, exaltação do Mundo». Ascensão de natureza trágica, com a vertigem da cisão em ser e fantasma e de regresso ao «Caos, termo e Génesis do Mundo» (cf. de novo «Viagem à roda da alma» e excerto «Canto na treva» de 1960).

Ora, para dizer o dissídio neo-romântico entre potencialidades absolutas e experiência damiser finitude («Oh! barca, quem te governa?! / Como é que sendo nós só / Cinza e pó / ... / Vivemos da vida

eterna?!»), no processo de superação ontológica que está no cerne do saudosismo («Como se as vidas / Fundidas / Naquela essência mais pura / Da criatura, / Ganhassem / Figura / Etérea / E paisagem / Já para além da matéria»), a poesia derradeira de Jaime Cortesão retorna ao vector que nos tempos de definição programática do mesmo Neo-Romantismo saudosista se impusera como vector axial: a Saudade, «Milagre de eternidade, / Que redime / O eu sublime / Do pecado original / De ser mortal» (poema «Saudade, eterno retorno», de 1955-1960).

CAMONIANA

Ainda sobre o soneto de Tasso em louvor do Gama e memória de Camões

JOSÉ DA COSTA MIRANDA

Certo manuscrito, compilado por volta de 1579, da Biblioteca Universitária de Bolonha [1], contém um apógrafo de um soneto de Torquato Tasso em louvor de Vasco da Gama e memória de Camões, mais tarde impresso em um volume de vária poesia e prosa do autor italiano [2].

O soneto, amplamente conhecido, cujo texto se repete apenas para evitar algum esforço de memória a quem, benevolamente, se digne de passar os olhos por estas linhas, reza mais ou menos assim:

Vasco, le cui felici ardite antenne
Incontra il Sol, che ne riporta il giorno
Spiegar le vele e fer colà ritorno
Ov'egli par che di cadere accenne:

Non più di te per aspro mar sostenne
Quel che fece al Ciclope oltraggio e scorno
Nè chi turbò L'Arpie nel lor soggiorno
Nè diè più bel suggetto a colte penne.

Ed hor quelle del dotto e buon Luigi
Tanto oltre stende il glorioso volo,
Che i tuoi spalmati legni andar men lunge;

Onde a noi, cui sublime è questo polo,
Ed a chi ne rivolge i suoi vestigi,
Per lui del corso tuo la Fama giunge.

---

[1] MS. 1072.

[2] *Gioie di Rime e Prose delS ignor Torquato Tasso*, Venetia, Giulio Vasalini, MDLXXII.

Foi, com certa profusão, estampado em Portugal a partir de um certo momento, e não menos traduzido, com alguma ênfase e acerto ou desacerto de linguagem.

Da sua difusão, logo na língua italiana, dá notícia no que respeita a Portugal, por exemplo, José do Canto, em determinada página da sua *Colecção Camoniana*[3], mas a referência é, seguramente por razões óbvias, incompleta: já em 1598, consoante Giacinto Manuppella anota[4], o soneto tassiano aparecia impresso em Portugal, em edição das *Rimas* camonianas, como testemunho de um respeito que seria tributado ao épico português pelo poeta italiano.

Das versões, mais ou menos felizes, que o soneto foi desencadeando em língua portuguesa e a que se ligam nomes como os de Pereira Caldas, Ramos Coelho, Leite de Vasconcelos ou, mesmo, de Jorge de Sena, dá conta, com algum pormenor e propósitos de estudo comparativo, António Moleirinho das Neves, em tese de licenciatura apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra[5].

Mas as referências oferecidas por José do Canto e relacionadas com a sua particular colecção camoniana conduzem-nos, igualmente, à verificação do interesse europeu pelo soneto tassiano que teria actuado como um eficaz veículo de exaltação do vate lusitano e em um tempo de divulgador pioneirismo em favor da tarefa poética de Camões. Sendo que as repetidas impressões, na própria Itália, da composição de Tasso, reforçariam em séculos seguintes a divulgação do nome de Camões e do seu poema, logrando, acaso, contribuir para a conquista de novos adeptos em favor da epopeia camoniana ou, pelo menos, de alguma sua referência em páginas ocasionais.

Dois problemas tem tido a crítica de enfrentar relativamente ao soneto tassiano: o da sua identificação, na sua segunda parte, com Camões, e o da data e local da sua feitura.

Apesar de algumas limitações à identificação, plena, com o poeta lusitano de que, por exemplo, e ainda em 1968, o lusófilo holandês Marcus de Jong dava conta[6], a própria estrutura do soneto, criando uma íntima unidade entre a primeira e a segunda parte que acaso se resolve, como já acentuava Hernâni Cidade[7], na oposição entre o

---

[3] Lisboa, ed. de 1972, coll. 275 e 376.

[4] *Camoniana Itálica. Subsídios Bibliográficos*, Coimbra, 1972, pp. 161-171.

[5] *O Soneto de Torquato Tasso a Vasco da Gama. Apresentação e Análise crítica das versões*, Coimbra, 1973.

[6] *Luís de Camões e Torquato Tasso*, in «Colóquio», Lisboa, 51, 1968, pp. 54-58.

[7] *Luís de Camões num Soneto de Torquato Tasso*, in AA. VV., *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Vitorino Nemésio*, Lisboa, Faculdade de Letras, 1971, pp. 139-143.

homem de letras e o homem de acção, de forma a que, «sobre os méritos da acção heróica se sentisse a supremacia da genial criação literária», parece dissolver a dúvida que possa haver pairado ou ainda se manifeste em alguns espíritos, dado o inequívoco propósito tassiano de acentuar a nobilitante tarefa do poeta, numa afirmação que não deixaria de lhe ser seguramente grata.

O soneto tassiano seria, no entender de Manuel de Faria e Sousa, o primeiro elogio registado em louvor do poema camoniano e porque, «leyendole allà en Italia le juzgó por dignissimo de su alabança» [8]. Mas Faria e Sousa antecipava dados sobre o momento, possível, de elaboração do soneto: que colocava à volta de 1573, isto é, logo após a publicação de *Os Lusíadas*, e sobre o local da sua elaboração: que colocava em Roma.

Vão carecendo de demonstração as afirmações do camonista lusitano. Mas o confronto com as antecipações oferecida por Angelo Solerti, o dedicado e minucioso biógrafo do poeta italiano [9], parecem autorizar, desde já, que se considere que Faria e Sousa nos conduzia a dados toleráveis.

Alessandro Martinengo que, em data bem recente, entendeu ocupar-se do soneto de Tasso, acentua como este pode enquadrar-se dentro de abundantes exemplos de uma poesia encomiástica identificada com o Renascimento italiano [10], com a novidade, porém, de um *incipit* dirigido a um herói activo de uma gesta marítima.

O soneto tassiano recebe, assim, um contributo mais, valioso, para uma sua caracterização, onde Martinengo assinala igualmente, acompanhando Cidade, a exaltação da «nobreza da actividade literária» e de um modo que se há-de considerar marcado, di-lo o crítico italiano, de «muita sabedoria».

Um outro passo na senda de uma caracterização do soneto dera-o, anos atrás, Luciana Stegagno Picchio contrapondo-o na empresa bem sucedida do Gama [11], regressado, triunfante, ao local da

---

[8] *Rimas Várias de Luis de Camões*, Comentadas por Manuel de Faria e Sousa, na edição de Lisboa, 1972.

[9] *Vita di Torquato Tasso*, I vol., Torino, Loescher, 1895.

[10] *Três Sonetos Quinhentistas Italianos em Louvor de Camões*, in IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 319-328.

[11] *Camões: Significato di una Mostra, in Camões e il Rinascimento Italiano. Mostra Bibliografica*, Roma, 1975, p. XV.

partida, à malograda incursão, mares adentro, de Ulisses, no *Inferno* de Dante:

> dei remi facemmo ali al folle volo,
> sempre acquistando dal lato mancino.
> .....
> e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
> infin che 'l mar fu sopra noi richiuso [12].

Ulisses, animado de uma verdadeira «passion humaniste», tal como a sentirão os descobridores dos séculos seguintes, no dizer de Augustin Renaudet[13], elevado a símbolo da ousadia e da dignidade humana na procura da verdade, segundo a classificação de Raffaello Morghen[14], mas desprovido do amparo divino, bem poderia haver funcionado, de facto, como o antecipado contraponto dantesco ao engrandecimento tassiano de Vasco da Gama.

De resto, menciona-o Guido Baldassari, a poesia tassiana acha-se permeada de uma condenação das paixões e dos desejos que perturbam a conduta dos personagens[15], e todo o seu tema épico se acha identificado com uma caracterização religiosa, na opinião de Giovanni Getto[16].

Talvez vá escapando aos estudiosos que, possivelmente, por virtude de aquela unidade de concepção literária de que a obra tassiana seria exemplo, segundo o pensamento de Ricardo Scrivano[17], a figura de Ulisses reaparecerá na poesia maior de Tasso:

> ma quei segni sprezzò ch'egli prescrisse,
> di veder vago e di sapere, Ulisse, [18]

com uma caracterização que, afinal, quase parece compendiar o que Dante colocara na *Divina Commedia*.

---

[12] *Divina Commedia*, Inferno, XXVI, vv. 125-142.
[13] *Dante Humaniste*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 455.
[14] *Dante Profeta tra la Storia e l'Eterno*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 64.
[15] *Tasso. Il Progetto Letterario della «Gersualemme Liberata»*, Torino, Paravia, 1979, p. 37.
[16] *Nel Mondo della «Gersualemme»*, Roma, Bonacci, 1977, p. 44.
[17] *La Norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento Letterario Italiano*, Roma, Bonacci, 1980, p. 268.
[18] *Gerusalemme Liberata*, XXV, 25, 7-8.

Sendo que, poucas estâncias adiante, usando da profecia como processo literário, Tasso começará a aludir aos intrépidos nautas ibéricos que irão desvendar mesmo os mais ocultos segredos de um mundo por conhecer:

> Tempo verrà che fian d'Ercole i segni
> favola vile a i naviganti industri;
> e i mar riposti, or senza nome, e i regni
> ignoti ancor, tra voi saranno illustri
> .....

em três oitavas condensando o Tasso, como assinalava Giovanni Caravaggi, toda a matéria de uma inteira epopeia e de um modo tão significativo, acrescenta o estudioso italiano, que bem se diria ser o Tasso «favorevole a um nuovo tipo di poema storico», provavelmente próximo do que se lhe apresentava em Camões [20].

Não localizaríamos na restante obra de Tasso, mesmo nas suas páginas de teorização literária, especialmente dedicadas ao poema épico, qualquer outra possível referência a Camões, para além da que se assinalaria no soneto em louvor de Vasco da Gama. Mas, a memória de Camões poderia, portanto, haver-se infiltrado, de facto, para o corpo da *Gerusalemme Liberata*. Reforçando, talvez, a identificação que ja não deverá parecer abusiva, estabelecida no soneto tassiano.

Será ainda possível que entre esse soneto e as três estâncias da *Gerusalemme Liberata* se logre estabelecer uma certa relação: coisa a que aludi, tempos atrás [21].

Mas será possível, igualmente, que uma certa relação se possa estabelecer entre essas três estâncias tassianas e duas estâncias de Ariosto no seu *Orlando Furioso*, a iniciarem-se deste modo:

> Ma volgendosi gli anni, io veggo uscire
> Da l'estreme contrade di Ponente
> Nuovi Argonauti e nvoui tifi, e aprire
> La strada ignota infin al dí presente, [22]
> .....

---

[19] *Gerusalemme Liberata*, XXV, 30-32.

[20] *Studi sull'Epica Ispanica del Rinascimento*, Pisa, Università, 1974, p. 159.

[21] José da Costa Miranda, *Os Descobrimentos em Algumas Estâncias dos poemas de Ariosto e de Tasso*, Comunicação apresentada ao Congresso Internacional «Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento», Lisboa, 1983.

[22] *Orlando Furioso*, XV, 21-22.

as quais, por sua vez, haveriam agido ainda sobre Camões e haveriam sido, acaso, aproveitadas para a metáfora camoniana dos novos Argonautas, consoante pensa Luciano Rossi [23].

Se assim foi e se assim é, fecha-se ou estabelece-se um círculo sugestivo, susceptível de conduzir a uma aberta e não evasiva identificação do épico lusitano com o «dotto e buon Luigi» do soneto de Tasso.

[23] *Considerações sobre Ariosto e Camões*, in «Brotéria», vol. 111, n. 5, Lisboa, 1980, pp 378-392.

Uma versão do *Lusíadas* em dialecto de Liège

SUZANNE S. CORNIL

Os estudos camonianos sobre *Os Lusíadas* não são numerosos na Bélgica; as edições ou traduções são mesmo muito raras. Actualmente só podemos citar duas traduções, aliás muito contestáveis, do episódio de Inês de Castro, ambas de Caroline Murray e datando do século XVIII, e artigos publicados no século XX. Eis uma das razões porque o manuscrito que vos apresentamos é particularmente interessante. É a única versão conhecida dos *Lusíadas* em Valão, mais particularmente em dialecto de Liège, e até agora inédita.

A obra e a personalidade de Jean-Joseph Hanson, autor da tradução-pastiche da obra de Camões, caíram no esquecimento durante dois séculos e é a um artigo de Maurice Piron, actualmente professor emérito da Universidade de Liège et eminente dialectólogo, que devo a maioria das informações sobre Hanson [1].

Jean-Joseph Hanson nasceu em Liège e foi baptizado a 12 de Abril de 1731, na igreja de Notre-Dame aux-Fonts, perto de St.-Lambert. Nada se sabe, nem sobre o seu meio familiar, nem sobre os estudos que teria levado a cabo; no entanto, a partir de 1763, começa a assinar desenhos e águas-fortes e a sua obra plástica é importante.

Em 1772, presta sermão como «echevin» de Hermalle-sous-Huy e em 1774, entra na «Academie de Peinture, de Sculpture et de Gravure», fundada pelo Príncipe-Bispo Velbruck, sob a denominação de J. J. Hanson, Peintre [2].

---

[1] Maurice Piron: Jean-Joseph Hanson, *Peintre, Graveur et Poète Liégeois du 18 ème Siècle*; Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois, Tome XXII, Liège, 1976, pp. 47 à 80.

[2] *Gazette de Liège*, de Desoer, 28 décembre 1774, citée par G. de Froidcourt «Velbruck, Prince-Évêque Philosophe», Liège, 1948, p. 54.

Em 1776, é nomeado pintor da catedral e pintor heráldico da cidade de Liège [3] sendo encarregado, entre outros trabalhos, de redorar o galo da torre de St-Lambert.

Atribuem-se-lhe alguns textos sem grande valor tais como um compêndio histórico sobre o reino do príncipe-bispo Groesbeck, e uma canção em honra de um grande magistrado e também uma colecção de pequenas peças políticas em versos e em dialecto de Liège.

Presume-se que morreu entre 1796 e 1789, segundo diversos testemunhos [4]. Apenas um dos seus quadros chegou até aos nossos dias mas conhecem-se numerosos desenhos e gravuras da sua autoria.

A obra dialectal é conhecida graças a quatro manuscritos, dos quais dois regrupam a «Henriade» e os «Lusíadas».

Trata-se de *La Henriade travestie en vers burlesques* de Fougeret de Monbron, texto medíocre e do qual diz Maurice Piron: «La platitude et la prolixité en sont les moindres défauts» (a insipidez e a prolixidade são os seus menores defeitos»).

A vida e o humor contidos na linguagem popular adaptam-se mal a um assunto como o da Henriade e daí que a adaptação de Hanson tenha tão pouco interesse como a obra original.

Três manuscritos, todos escritos por volta de 1840, atestam a versão dos *Lusíadas* em dialecto valão.

J. J. Hanson inspirou-se da tradução em prosa de Duperron de Castera [5] muito divulgada na época, para escrever a sua obra sobre os *Lusíadas*. O esforço de transposição é grande, visto que um texto em prosa é reproduzido em verso. O texto de Duperron de Castera não é a melhor das traduções em língua francesa dos *Lusíadas;* por vezes é grandiloquente e complicada; o valão popular nem sempre conseguia exprimir as alegorias mitológicas nem a preciosidade do texto francês. Por vezes, Hanson consegue esquivá-las, outras vezes, esfalfa-se a traduzi-las.

Nalgumas passagens tais como jogos, danças, encontros amorosos, o texto em valão é pleno de vida, alude aos costumes locais; mas por vezes torna-se simplesmente burlesco.

Citemos ainda Maurice Piron: «L'oeuvre est ambigüe dans la mesure où elle hésite à opter franchement pour un ton sérieux, encore

---

[3] Ver Piron, *op. cit.*, p. 54, notes 2 et 3.

[4] Cf. Piron, *op. cit.*, p. 60.

[5] Duperron de Castera, *Les Lusiades*, Paris, chez Huart, David, Briasson et Cloussier, 3 vol., 1735. Id. Paris, Briasson, 1768, 3 vol..

maintenu dans une note familière, ou pour un ton comique. Entre la noblesse du sujet et la bassesse de la forme, Hanson n'a pas choisi parce qu'il ne pouvait pas choisir; le dialecte, par la préférence qu'il lui accordait comme moyen d'expression, décidait pour lui. Et c'est pourquoi il ne réussit jamais mieux que lorsqu'il fait confiance à son patois; c'est alors qu'il développe ou qu'il invente, c'est alors que lui viennent sous la plume des trouvailles remarquables de relief et d'expressivité». (A obra é ambígua, na medida em que hesita a optar francamente ou pelo tom sério, ainda contido numa nota familiar, ou pelo tom cómico. Entre a nobreza do assunto e a inferioridade da forma, Hanson não chegou a escolher porque não podia escolher: o dialecto, pela preferência que ele lhe concedia como meio de expressão, decidia por ele. E é por isso mesmo que ele nunca é melhor sucedido que quando confia no seu patoá e é então que desenvolve ou que inventa, é então que faz descobertas notáveis a nível do relevo e da expressividade).

Hanson, tradutor ou burlesco? Ele faz parte do movimento francês do burlesco; a Henriade de Voltaire será parodiada várias vezes.

J. J. Hanson realizou, em octossílabos burlescos (3752) uma versão, infelizmente incompleta, dos *Lusíadas* e se esta obra não pode ser considerada como um sucesso, ela mostra no entanto uma audácia e uma originalidade bem pessoais.

A morte de Inês

ROBERT MASSART

Trecho de uma adaptação em dialecto valão de Liège por Jean-Joseph Hanson de *Os Lusíadas* de Camões no fim do séc. XVIII segundo a tradução francesa de Duperron de Castera. — Versão em francês do texto valão

No século XVIII, Liège era um pequeno Estado independente, um Principado episcopal que laços fracos uniam ao Santo Império. Essa situação política durava desde há oito séculos. Com fortunas diverssa, períodos de miséria e de prosperidade, o Principado conseguiu resguardar o seu estatuto de autonomia até à Revolução francesa, que veio derrubar o regime bispal, passando a anexar o país de Liege à República em 1795.

A França sempre exerceu sobre Liège uma grande sedução. Já sob o reinado de Luís XIV, numerosos são os nossos artistas que vieram a fazer parte da vida cultural francesa. No fim do século XVIII, a literatura e as ideias novas vindas do sul atraíam mais do que nunca um público culto.

A corrente de intercâmbios intelectuais e artísticos determinou no campo da literatura, seja de divertimento, seja filosófica ou científica, uma fome de saber que desafiava um poder enfraquecido, incapaz de fazer frente à acção das lojas maçónicas.

A posição geográfica de Liège, o seu estatuto político de neutralidade fazem da cidade, traço de união entre os Estados seus vizinhos, um centro de edição muito activo, que está em relações constantes com os livreiros de toda a Europa. Praticando também o contrabando, a capital e umas cidades do Principado acolhem numerosas obras proibidas em França. Escritores importantes, especialmente Voltaire, os Enciclopedistas, despertam a atenção dos

impressores (as obras completas do primeiro, a reimpressão da *Encyclopédie*).

Doutra parte, os editores liegenses, comerciantes atrevidos, não hesitam em reproduzir livros libertinos, eróticos e até pornográficos perseguidos em França.

Entre os libertinos franceses, havia um tal Fougeret de Montbron, muito conhecido pela sua *Margot la Revaudeuse*, como por uma obra de carácter mais sério, *La Henriade*, paródia em versos burlescos do poema de Voltaire.

Aqui é que começa a história da obra poética de que vou falar.

No mesmo momento em que se difundiam romances, novelas, poemas, comédias e dramas, que o público se dedicava às novas ideias, alguns autores, tentados pelo sabor da língua popular, compraziam-se em compor em valão textos sem grande pretensão. À literatura dialectal, nascida na sua forma moderna no começo do século XVII, um músico de talento, Jean-Noel Hamal, vai dar um brilho singular. Admirador da *opera buffa*, compõe uma série de óperas sobre libretos valões.

O gosto da literatura vinda de França encontra-se, nessa altura, com o gosto de escrever em dialecto. Assim é, sem dúvida, que Jean-Joseph Hanson realizou uma tradução completa da *Henriade* de Fougeret de Montbron. Quis renovar a experiência, traduzindo em valão uma obra de valor muito maior.

Hanson conhecia a versão francesa em prosa que redigira Duperron de Castera de *Os Lusíadas*, sob o título de *La Lusiade*. Versificou ao seu modo o poema de Camões. Começou — diz ele mesmo — o seu trabalho «un lundi, le 15 juillet 1783, à 10 heures et demie du soir». Por razões desconhecidas não foi além do Canto sexto.

Sabe-se que Scarron, o autor do *Virgile Travesti*, teve epígonos até ao fim do século XVIII, mais tarde talvez. A partir da *Henriade* burlesca de Fougeret, é um poema do mesmo género que rima Hanson, exagerando muitas vezes o tom até à trivialidade e à grosseria. A linguagem popular, viva, colorida, de uma ironia incisiva, convidava-o a fazer sua essa liberdade de falar.

O que prezavam os leitores da sua *Henriade*, pequeno grémio de bom tom muito amador de narrativas mesmo licenciosas, o nosso autor repete-o baseando-se na tradução enfática de Duperron.

Mas, desta vez, a tentativa é diferente, e procede de duas intenções. Trata-se possivelmente de divulgar *Os Lusíadas*. Trata-se sobretudo de

adaptar à tradição burlesca uma obra que, porém, ele apresenta com o subtítulo de *Poème Héroique*, tal como, de resto, fazia o seu modelo.

A opinião preconcebida de paródia burlesca afasta frequentemente Hanson do texto francês. Não raramente o Valão insere trechos da sua lavra. Assim, quando, no começo do Canto sexto, deve falar dos divertimentos dos povos de Melinde, dá-se a uma enumeração muito interessante dos jogos praticados no seu país de Liège.

Estamos, pois, em presença duma obra bastante complexa que, na sua composição interna, não deixa de ter certa originalidade.

Pode-se perguntar se Hanson não conheceu outra tradução de *Os Lusíadas*, onde já o tom burlesco tivesse tido o seu lugar. Até hoje, não encontrei nada nesse sentido. Não se pode fazer menção de um *Essai d'imitation libre de l'épopée d'Ines de Castro dans le poème de Luiz de Camoëns*, editado na Haga em 1772. Mas outras versões puderam circular. Serão uma obra completamente original *Les Lusiades travesties en vers burlesques*, editadas no Porto em 1883 por J. R. M. (esnier)-Scarron II? Ou, ao contrário, constituem o ponto final duma corrente que poderia ter passado por Liège, numa altura em que o interesse pelo burlesco e, no mesmo tempo, por obras literárias importantes estava bem vivo e era capaz de tentar a pena de um letrado local enamorado do seu dialecto? Três cópias do manuscrito de Hanson nos anos 1840 atestam o favor que *Os Lusíadas* valões receberam.

Não se deve procurar na *Henriade* ou na *Lusiade* (como escreve Hanson a seguir Duperron) uma composição literária de grande valor. Já o disse. Os versos são chatos, o estilo sem requinte. Raramente se sente passar uma emoção sincera.

E porém, às vezes, as personagens são atraentes. Os deuses, se o verso de Hanson os trata com desenvoltura, aparecem mais próximos aos homens do que no seu modelo. A aventura marítima mantém a sua grandeza. O autor mostra-se sensível às misérias e às desgraças que conta em palavras simples, livres de todo o *pathos* que abunda na obra francesa.

Assim vai com o episódio do sonho do rei Manuel, com a pena da pobre gente que está presente à partida das naus de Lisboa, com as admoestações do Velho do Restelo ou as ameaças de Adamastor e a história lamentável do Mostrengo. Estas são páginas que se lêem com interesse, com prazer. O mesmo interesse, a mesma emoção que provamos a ler o episódio da morte de Inês, cujo texto se segue.

p. 96* v. 1889 Couronné des mains de la victoire,
1890 Chargé de lauriers, de butin et de gloire,
Alonse, ce héros sans égal
Etait rentré au Portugal,
p. 97 Quand un drame des plus malheureux
1894 Des plus terribles, des plus affreux
Emplit le reste de sa vie de chagrin
Et désola les Lusitains:
«Cruel amour, tyran terrible!
1898 Que tu es insensible aux maux que tu provoques!
C'est toi qui fus cause de tant de malheurs,
De tant de soupirs, de tant de douleurs».
«Tu vivais dans une solitude charmante,
1902 Jeune Inès, beauté attirante.
Tu enseignais aux échos des bois
Le cher nom de l'objet de tes voeux.
Sa seule présence faisait tes délices,
1906 Son absence te rendait toute triste.
Et lui, s'il ne te voyait pas,
Perdait aussitôt toute joie.
La nuit, un cortège de rêves
1910 Des plus plaisants et des plus gais
Entretenait les feux de son amour
Comme si son coeur était d'amadou.
98 Pour toute autre que toi, chère Inès,
1914 Don Pedre était froid comme glace.
En un mot, délicate beauté,
Tu étais de ses pensées l'unique objet».
«De vingt princesses jolies, aimables,
1918 Des plus riches, des plus agréables,
Pedre avait refusé le coeur et la main
Tant de son sort il était content,
Quand, du roi échauffant les oreilles,
1922 les Portugais demandent qu'on marie l'infant.
Alonse, balançant la passion de son fils
Contre tous les murmures de la nation,
De façon cruelle, inhumaine,
1926 Rompit les anneaux d'une si belle chaîne.
Quelle fureur infernale, hélas!
L'a dressé contre tant d'appâts?
Et comment, sans pitié pour la jeunesse,

1892 dans la P. — 1895 sema — 1898 Comme tu restes — causes — 1902 *litt.* b. ragoûtante — 1906 *litt.* s. a. te donnait la jaunisse — 1908 *litt.* était fané comme du regain. — 1915 *litt.* friand morceau — 1922 qu'on le marie — 1923 pesant — 1924 cette n.

* Duperron de Castera I, pp. 230-239; Hanson pp. 96-102, v. 1889-2002.
Les notes relatives à certains vers donnent la traduction littérale en français de mots wallons difficiles à rendre ou dont le sens burlesque apparaît trop accusé.

1930 Les charmes et les vertus d'Inès,
Alonse, insensible à son malheur,
Son sang put-il verser sans horreur?»
p. 99 «Au pieds du roi l'infortunée
1934 Par ses ennemis est donc traînée.
Après avoir douloureusement
Levé les yeus au ciel un moment,
La pauvre femme les tourna vers le roi
1938 Et lui parla de cette manière:
«Oh vous qui avez la réputation
D'avoir un coeur plein de compassion
— Alors que, malheureuse, je vois
1942 Qu'il n'est pétri que d'amertume —,
Ayez pitié de ces orphelins,
De ces enfants, (de) ces innocents!
Désarmez, je vous en supplie, votre colère,
1946 Et songez que votre fils est leur père.
Si vous voulez ma mort, ainsi soit-il!
De votre épée sur moi éprouvez le fil.
Mais si votre clémence (est l') égale,
1950 Surpasse votre vaillance martiale,
Soyez repentant, triste et marri
D'avoir pensé à me faire mourir.
p. 100 Bannissez-moi plutôt au Groenland,
1954 En Asie ou dans l'Afrique brûlante,
Et là je verrai bien si le lion,
L'ours, le tigre et le scorpion,
S'il tue, s'il meurtrit, s'il assomme
1958 Est vraiment plus cruel que l'homme».
Alonse, surpris, ému d'un tel discours,
Sent la pitié se glisser dans son coeur.
Il plaint tant de beauté, d'attraits, de jeunesse,
1962 Tant de malheurs et une si grande tendresse.
Déjà même la douce compassion
L'inclinait à l'absolution,
Quand le barbare qui avait conseillé
1966 De tuer Inès, tirant soudain l'épée
— S'aveuglant sur son propre malheur —
Et n'écoutant que la voix de sa fureur,
De cette malheureuse pécheresse
1970 Aux pieds du roi fait rouler la tête.
«Brillante lumière du firmament,
Retourne vite d'où tu viens,

1937 *litt.* v. ce sire — 1941 pauvre femme — 1946 pensez — 1947 *litt.* me faire mourir — 1948 essayez — 1949 *il faudrait supprimer* est l'*pour faire de* égale *un verbe comme* surpasse *au vers suivant.* — 1957 *ou* s'il a. — 1958 Et s'il est v. — 1970 f. voler — 1971 *litt.* Grand luminaire — 1973 *litt.* Va te cacher derrière le plus noir nuage.

p. 101 Cache-toi derrière les sombres nuées:
1974 Inès meurt, on l'a massacrée.
Tu ne verras plus ses belles couleurs
Qui faisaient honte aux roses, aux lis,
Tu ne verras plus cette bouche vermeille,
1978 De trente-deux perles ornée.
Tu ne verras plus ces yeux pleins de feu
Qui brûlaient comme le feu grégeois.
Hélas, la mort cruelle la glace.
1982 La voici muette à jamais.
Tristes nymphes du Mondego
Qui si souvent de ses doux propos,
De ses tendresses les plus secrètes,
1986 Fûtes les témoins si discrets,
Tant que vos larmes couleront
Gardez fidèlement son souvenir».
Bientôt, du forfait exécrable,
1990 La vengeance poursuivit le coupable,
Et dans les plus cruels tourments
Fit périr ce monstre comme un chien.
p. 102 Sous le roi Pedre jamais le crime
1994 N'osa sortir de ses abîmes,
A l'ombre de sa justice, le bon droit
Osa se montrer le front haut,
Et l'innocence de la noir malice
1998 Toujours confondit l'artifice.
Alcide, si terrible, si vaillant,
Jamais ne tua tant de brigands
Que ce roi n'envoya à la potence
2002 De scélérats faire pénitence.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

1. Temos da obra dialectal de Jean-Joseph Hanson quatro manuscritos, um dos quais, o ms. 3408 da Universidade de Liège, contém só a *Hinriâde*. Dois mss. pertencem às colecções comunais da Cidade de Liège (Fonds Ulysse Capitaine e Fonds Wallon): os dois possuem a *Hinriâde* e a *Lusiâde*. O quarto manuscrito, que figura na Biblioteca da Société de Langue et de Littérature Wallonnes, dá a *Lusiâde*.
2. Piron, Maurice, *Inventaire de la littérature wallonne, des origines (vers 1600) à la fin du XVIIIe siècle*. Liège, P. Gothier, 1962.
3. Piron, Maurice, *Jean-Joseph Hanson, Peintre, Graveur et Poète Liégeois du XVIIIe siècle*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, t. 22, 1976, pp. 47-80.
4. Rambeaux, P., *Li Hinriâde travèsteye è vêrs lidjwès da J. J. Hanson* (c. 1780). Edition et commentaire. Mémoire (de licence). Université de Liège, Philologie romane, 1980.
5. Tenho estabelecida a edição da *Lusiâde* de Hanson, acompanhada da tradução francesa e de notas. A Société de Langue et de Littérature Wallonnes publicará a obra nas suas colecções.

1974 *litt.* elle est massacrée — 1975 *litt.* son beau coloris — 1976 aux fleurs de lis — 1978 p. qui était garnie — 1983 Désolées n. — 1987 pourront couler — 1988 Bien soigneusement g. s. s. — 1989 f. plus qu'exécrable. — 1992 m. tout comme — 1993 s. l. règne de ce roi — 1996 *litt.* Marcha plus fièrement qu'un [homme] intraitable—2000 N'assomma jamais.

Uma versão inédita em Castelhano de *Os Lusíadas* de Camões por Gabriel Garcia Tassara

NICOLÁS EXTREMERA TAPIA

Os Lusíadas de Luís de Camões não tardaram em encontrar nas letras espanholas excelente acolhimento.

Os meios universitários, sempre atentos às novidades do momento, ocuparam-se cedo de difundir por meio de traduções a obra do genial Português. Alcalá primeiro, e pouco depois Salamanca, tinham prontas as suas versões no mesmo ano da morte de Camões. Não muito depois, 1591, Enrique Garcés assegurava com outra tradução também em verso a difusão de *Os Lusíadas* na América do Sul. A magnificência e o interesse destas versões têm movido uma abundante crítica na qual se destacam hoje os trabalhos de Dámaso Alonso e Eugenio Asensio, por mais que século e meio mais tarde tentasse desluzi-las o ciumento comentarista que as julgava «tan malas que exceden la infelicidad de toda traducción que se hace de escritura en verso», justificando talvez a sua em prosa. O próprio Faria faz menção de outras duas traduções manuscritas, feitas por Manuel Corrêa Montenegro e Francisco de Aguiar, «ambas con más de portuguesas que de castellanas», que se perderam.

Depois do breve *lapsus* do século XVIII, o século XIX trouxe um renovado interesse pela epopeia portuguesa. Já nos seus alvores (1818) reapareceu em versão rimada de Lamberto Gil em dois volumes e outro dedicado às *Rimas*[1], e a comemoração do terceiro centenário da

[1] A tradução de Lamberto Gil foi de novo editada em 1887 desta vez só num volume, data na qual também apareceu uma segunda edição das *Rimas*.

sua publicação trouxe à luz três novas versões de *Os Lusíadas*, uma do Conde de Cheste em verso (1872) e duas em prosa: a do catedrático estremenho Carlos Soler y Arqués (1872) e a de Manuel Aranda San Juan (1874).

Lamberto Gil empreendeu a sua tarefa de tradutor disconforme com as versões antigas que a seu gosto neoclássico pareciam «defectuosas, porque los que las hicieron muchas veces parece que no entendieron bien al poeta, y le hicieron decir cosas muy ajenas de las que él había dicho; porque su versificación es tan dura que en ninguna de ellas hay media docena de octavas seguidas que puedan leerse sin lastimar los oídos del que las escucha, y porque están llenas de voces que, o no son castellanas, o son bajas y poco dignas de la poesía épica», embora tenha tido a precaução de a confrontar «octava por octava y verso por verso con las tres traducciones de Caldera, Tapia y Garcés, corrigiendo nuestra traducción según las suyas, siempre que habían sido más felices que nosotros». E mostrando um rigor filológico muito próprio do seu século, não conclui Lamberto Gil a sua tradução sem aclarar «aquellos lugares que puedan ser oscuros al común de los lectores con algunas notas».

O rigor e a honradez que declara Lamberto Gil neste prólogo assim como a sua inegável capacidade tinham que dar o seu fruto resistindo à erosão do tempo melhor que as preferidas do seu século. Menéndez y Pelayo distinguiu-a entre todas as publicadas em castelhano [2], e modernamente Filgueira Valverde concede-lhe também o seu favor [3].

Também teve Lamberto Gil defensores no seu século. Nicolás Goyri, que se tomou o trabalho de comparar todas as versões impressas em castelhano, a distinguiu em 1880, a contra-corrente romántica com a sua autorizada opinião [4].

---

[2] «La traducción de *Los Lusíadas* está hecha con notable esmero, con penetración de espíritu del original y hasta con talento poético en ocasiones. Es sin duda la mejor que poseemos en castellano /.../ Quien quiera que conozca el admirable texto portugués de este pasaje [está a referir o episódio de Inês de Castro, est. 133-135] notará cuán fácil, fiel y discretamente está vertido...» Menendez y Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles*, Ed. de Enrique Sánchez Reyes, Tomo II (Ed. nacional de las Obras Completas de..., tomo 55), Santander, 1952. As citações pp. 126 e 127.

[3] «Fue sin duda, ésta, la mejor de todas las versiones; y no porque poseyese el raro don del habla poético, pero se apegó cuanto pudo al ritmo, aprovechó los sabios comentarios de Faria y Sousa y procuró esquivar los riesgos en que cayeron sus antecesores», Filgueira Valverde, Jose: *Camoens*, Ed. Nacional, Madrid, 1975, 2.ª ed. aumentada.

[4] «Esta es, indudablemente, aunque no desprovista de errores que haremos notar, la versión que mejor da a conocer en España el poema». De Cheste opina: «El señor Conde de

O certo é que a viragem romântica e o terceiro centenário da publicação de *Os Lusíadas* criaram a necessidade e a oportunidade para uma nova versão mais acorde com o gosto da época. Empreenderam-na Carlos Soler y Arqués e Manuel Aranda San Juan em prosa, e, em verso, don Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, que além de ser director da *Real Academia de la Lengua*, unia a veia romântica com o prestígio de ter traduzido a *Jerusalemme Liberata* da qual fez uma edição monumental a Rainha Isabel e a *Divina Comedia* que por medo à Igreja ficou inédita até 1874. Sem pretender desmerecer a excelente versão de Cheste, a qual se apresenta sem prólogo e sem notas, concordamos com Goyri em que «en muchas ocasiones sacrifica a la dicción la fiel expresión de los pensamientos» e em geral deixa aflorar demais a veia poética do tradutor. Não opinavam assim os seus correlegionários românticos que com Vidart convinham em que era a de Cheste «la mejor traducción castellana en verso de *Os Lusíadas*», em detrimento da de Lamberto Gil que «carece por completo de la elegancia y brio, de la armonía y sonoridad que constituyen las cualidades esenciales de la elocución poética»[5].

Foi este um prejuízo muito estendido entre os integrantes da geração romântica que Valera começou a moderar quando afirmou que «al cabo, la traducción de *Os Lusíadas* de Don Lamberto Gil, no es mejor que la del Conde de Cheste»[6].

Nestas condições empreendeu Gabriel García Tassara a sua tradução em verso de *Os Lusíadas*, já quase no final dos seus dias. Novamente virado para a poesia, depois dum longo périplo como político e embaixador, nada mais tem de estranho que a acendrada vocação europeísta e hispanoamericana de Tassara o motivara para verter para castelhano a epopeia lusitana, tão acomodada a sua entoação «siempre vigorosa y varonil, altas las ideas y robusta hasta con exceso la expresión», segundo a definia Menéndez y Pelayo. Embora contasse com certa experiência como tradutor do latim e do inglês, é preciso convir com Gullón em que «no es Tassara el profesional que cumple estricto y acaso enojoso deber, sino el poeta que, leyendo en

---

Cheste ha traducido también recientemente *Los Lusiadas*, pero en tan difícil empresa no ha logrado mejor suerte que los que en ella le habían precedido».

Vid.: Goyri, Nicolas: *Estudio Crítico Analítico sobre las Versiones Españolas de Os Lusíadas*, Canto I, Lisboa, Tip. de J. M. Verde, 1880, p. VIII.

[5] Vidart, Luis: *Os Lusíadas de Camoens y sus traducciones al castellano*, Rev. Contemporánea, Tomo XXVII, Mayo-Junio, 1880, p. 9.

[6] Cf. Valera, Juan: *Notas Biográficas y Críticas*, en Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1949, v. II, p. 1 302.

otros idiomas, ha sentido emocionadamente el roce de una mano amiga que al través de los siglos se posaba en su corazón, y a cuyo saludo quiere responder reflejando en su propia lengua la emoción experimentada para que otros puedan compartirla con él» [7].

Na Biblioteca Nacional de Madrid pode encontrar-se a tradução manuscrita de Tassara. Seguindo a descrição do Catálogo do IV Centenário de *Os Lusíadas* da B. N. M., aparece num códice encadernado em pasta; consta de 371 fólios em cada um dos quais há três estâncias traduzidas; a sua letra é longa e inclinada, às vezes confusa, mas legível na maior parte dos casos; a tradução está completa se exceptuamos duas oitavas e algumas palavras [8].

Embora Tassara confiasse aos seus conhecidos o manuscrito que foi apreciado com entusiasmo [9], cremos que se tratava só dum primeiro esboço do que teria sido no caso de que a escassa saúde de Tassara nesses anos lhe tivesse permitido aprontar a sua publicação. O prestígio e a proximidade no tempo da versão de Cheste seduziram de tal modo a Tassara que antes parece que neste primeiro momento propôs-se uma recriação da versão de Cheste talvez como primeiro passo para uma versão posterior.

Limitando-nos ao primeiro canto, para ampliar com esta nota o mais longo estudo de Goyri, podemos afirmar que mais duma terceira parte dos versos de Tassara coincide com os do Conde de Cheste, às vezes em casos tão pouco suspeitos de natural coincidência como a estrofe 55:

E já que de tão longe navegais,
Buscando o Indo Idaspe e terra ardente,
Piloto aqui tereis, por quem sejais
Guiados pelas ondas sàbiamente.
Também será bem feito que tenhais
Da terra algum refresco, e que o Regente
Que esta terra governa, que vos veja
E do mais necessário vos proveja.

---

[7] Cfr. Gullón, Ricardo: *Tassara, Duque de Europa*, en «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo» XXII, 1946, pp. 132-169. A citação é da p. 167.

[8] Cf. *IV Centenario de Os Lusíadas de Luis de Camões* 1572-1972. Catálogo preparado por António Coimbra Martins, B. N. M., e Fundação Calouste Gulbenkian, Madrid, 1972.
Este catálogo foi adquirido em 1971 pela B.N.M.. Trata-se dum manuscrito autógrafo. O nome do tradutor, reduzido ao seu último elemento — Tassara — aparece na lombada do volume.

[9] Francisco Rodríguez Zapata afirma: «Tassara tradujo en magníficas e inimitables octavas todo el poema de *Los Lusíadas*, cuya versión se conserva inédita». Cfr. *Corna Poética en honor del esclarecido poeta D. Gabriel García Tassara y algunas poesías inéditas del mismo*. Sevilla, 1878, p. 162.

que Tassara seguindo literalmente a Cheste traduz:

> Y ya que de tan lejos navegades
> Buscando el Indo Hidaspe y tierra ardiente,
> Piloto aquí tendréis, por quien seades
> Guiados por los mares sabiamente:
> También será bien hecho que tengades
> De tierra algún refresco; y que el Regente
> Que esta tierra gobierna, pronto os vea,
> Y de lo más preciso se os provea.

Não são contudo frequentes casos como este. O propósito de Tassara é melhorar quanto possível a tradução que tem diante dos olhos. Para isso recorre às vezes também à versão de Lamberto Gil, geralmente para misturar as duas versões. Tal é o caso da estrofe 74, onde toma de Cheste os versos 1 e 4 e de Gil os 2 e 3:

> ¿Está ya decidido por el hado
> Que victorias tamañas y famosas
> Hayan los portugueses alcanzado
> De las indianas gentes belicosas.

ou então da estrofe 77 alternando agora os versos 1 e 3 de Gil com os 2 e 4 de Cheste:

> Esto diciendo, airado y cuasi insano
> Sobre la tierra de Africa lanzóse
> Donde forma tomando y rostro humano,
> Para el sabido Praso encaminóse.

Mas quase nunca fica preso Tassara do estro dos seus predecessores. Muitas são as estrofes que, embora influênciadas sobretudo por Cheste, atingem altas cotas de perfeição:

> Cual en coso sangriento alegre amante
> Viendo a la hermosa dama deseada,
> Busca al toro y saliéndole delante
> Corre y grita y hostígale y le enfada.
> Mas el fiero animal en ese instante
> Con la frente cornígera inclinada,
> Brama, arranca veloz, los ojos cierra,
> Destroza, hiere, mata, echa por tierra.
> (est. 88).

E mais ainda aquelas originais onde, livre Tassara de qualquer influxo que não o do seu próprio génio, dão carácter a uma já magnífica tradução que a morte não deixou aperfeiçoar.

Uma versão inédita em Castelhano de *Os Lusíadas* de Camões por Gabriel Garcia Tassara

NICOLÁS EXTREMERA TAPIA

Os Lusíadas de Luís de Camões não tardaram em encontrar nas letras espanholas excelente acolhimento.

Os meios universitários, sempre atentos às novidades do momento, ocuparam-se cedo de difundir por meio de traduções a obra do genial Português. Alcalá primeiro, e pouco depois Salamanca, tinham prontas as suas versões no mesmo ano da morte de Camões. Não muito depois, 1591, Enrique Garcés assegurava com outra tradução também em verso a difusão de *Os Lusíadas* na América do Sul. A magnificência e o interesse destas versões têm movido uma abundante crítica na qual se destacam hoje os trabalhos de Dámaso Alonso e Eugenio Asensio, por mais que século e meio mais tarde tentasse desluzi-las o ciumento comentarista que as julgava «tan malas que exceden la infelicidad de toda traducción que se hace de escritura en verso», justificando talvez a sua em prosa. O próprio Faria faz menção de outras duas traduções manuscritas, feitas por Manuel Corrêa Montenegro e Francisco de Aguiar, «ambas con más de portuguesas que de castellanas», que se perderam.

Depois do breve *lapsus* do século XVIII, o século XIX trouxe um renovado interesse pela epopeia portuguesa. Já nos seus alvores (1818) reapareceu em versão rimada de Lamberto Gil em dois volumes e outro dedicado às *Rimas*[1], e a comemoração do terceiro centenário da

[1] A tradução de Lamberto Gil foi de novo editada em 1887 desta vez só num volume, data na qual também apareceu uma segunda edição das *Rimas*.

sua publicação trouxe à luz três novas versões de *Os Lusíadas*, uma do Conde de Cheste em verso (1872) e duas em prosa: a do catedrático estremenho Carlos Soler y Arqués (1872) e a de Manuel Aranda San Juan (1874).

Lamberto Gil empreendeu a sua tarefa de tradutor disconforme com as versões antigas que a seu gosto neoclássico pareciam «defectuosas, porque los que las hicieron muchas veces parece que no entendieron bien al poeta, y le hicieron decir cosas muy ajenas de las que él había dicho; porque su versificación es tan dura que en ninguna de ellas hay media docena de octavas seguidas que puedan leerse sin lastimar los oídos del que las escucha, y porque están llenas de voces que, o no son castellanas, o son bajas y poco dignas de la poesía épica», embora tenha tido a precaução de a confrontar «octava por octava y verso por verso con las tres traducciones de Caldera, Tapia y Garcés, corrigiendo nuestra traducción según las suyas, siempre que habían sido más felices que nosotros». E mostrando um rigor filológico muito próprio do seu século, não conclui Lamberto Gil a sua tradução sem aclarar «aquellos lugares que puedan ser oscuros al común de los lectores con algunas notas».

O rigor e a honradez que declara Lamberto Gil neste prólogo assim como a sua inegável capacidade tinham que dar o seu fruto resistindo à erosão do tempo melhor que as preferidas do seu século. Menéndez y Pelayo distinguiu-a entre todas as publicadas em castelhano [2], e modernamente Filgueira Valverde concede-lhe também o seu favor [3].

Também teve Lamberto Gil defensores no seu século. Nicolás Goyri, que se tomou o trabalho de comparar todas as versões impressas em castelhano, a distinguiu em 1880, a contra-corrente romántica com a sua autorizada opinião [4].

---

[2] «La traducción de *Los Lusíadas* está hecha con notable esmero, con penetración de espíritu del original y hasta con talento poético en ocasiones. Es sin duda la mejor que poseemos en castellano /.../ Quien quiera que conozca el admirable texto portugués de este pasaje [está a referir o episódio de Inês de Castro, est. 133-135] notará cuán fácil, fiel y discretamente está vertido...» Menendez y Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles*, Ed. de Enrique Sánchez Reyes, Tomo II (Ed. nacional de las Obras Completas de..., tomo 55), Santander, 1952. As citações pp. 126 e 127.

[3] «Fue sin duda, ésta, la mejor de todas las versiones; y no porque poseyese el raro don del habla poético, pero se apegó cuanto pudo al ritmo, aprovechó los sabios comentarios de Faria y Sousa y procuró esquivar los riesgos en que cayeron sus antecesores», Filgueira Valverde, Jose: *Camoens*, Ed. Nacional, Madrid, 1975, 2.ª ed. aumentada.

[4] «Esta es, indudablemente, aunque no desprovista de errores que haremos notar, la versión que mejor da a conocer en España el poema». De Cheste opina: «El señor Conde de

O certo é que a viragem romântica e o terceiro centenário da publicação de *Os Lusíadas* criaram a necessidade e a oportunidade para uma nova versão mais acorde com o gosto da época. Empreenderam-na Carlos Soler y Arqués e Manuel Aranda San Juan em prosa, e, em verso, don Juan de la Pezuela, Conde de Cheste, que além de ser director da *Real Academia de la Lengua*, unia a veia romântica com o prestígio de ter traduzido a *Jerusalemme Liberata* da qual fez uma edição monumental a Rainha Isabel e a *Divina Comedia* que por medo à Igreja ficou inédita até 1874. Sem pretender desmerecer a excelente versão de Cheste, a qual se apresenta sem prólogo e sem notas, concordamos com Goyri em que «en muchas ocasiones sacrifica a la dicción la fiel expresión de los pensamientos» e em geral deixa aflorar demais a veia poética do tradutor. Não opinavam assim os seus correlegionários românticos que com Vidart convinham em que era a de Cheste «la mejor traducción castellana en verso de *Os Lusíadas*», em detrimento da de Lamberto Gil que «carece por completo de la elegancia y brio, de la armonía y sonoridad que constituyen las cualidades esenciales de la elocución poética»[5].

Foi este um prejuízo muito estendido entre os integrantes da geração romântica que Valera começou a moderar quando afirmou que «al cabo, la traducción de *Os Lusíadas* de Don Lamberto Gil, no es mejor que la del Conde de Cheste»[6].

Nestas condições empreendeu Gabriel García Tassara a sua tradução em verso de *Os Lusíadas*, já quase no final dos seus dias. Novamente virado para a poesia, depois dum longo périplo como político e embaixador, nada mais tem de estranho que a acendrada vocação europeísta e hispanoamericana de Tassara o motivara para verter para castelhano a epopeia lusitana, tão acomodada a sua entoação «siempre vigorosa y varonil, altas las ideas y robusta hasta con exceso la expresión», segundo a definia Menéndez y Pelayo. Embora contasse com certa experiência como tradutor do latim e do inglês, é preciso convir com Gullón em que «no es Tassara el profesional que cumple estricto y acaso enojoso deber, sino el poeta que, leyendo en

---

Cheste ha traducido también recientemente *Los Lusiadas*, pero en tan difícil empresa no ha logrado mejor suerte que los que en ella le habían precedido».

Vid.: Goyri, Nicolas: *Estudio Crítico Analítico sobre las Versiones Españolas de Os Lusíadas*, Canto I, Lisboa, Tip. de J. M. Verde, 1880, p. VIII.

[5] Vidart, Luis: *Os Lusíadas de Camoens y sus traducciones al castellano*, Rev. Contemporánea, Tomo XXVII, Mayo-Junio, 1880, p. 9.

[6] Cf. Valera, Juan: *Notas Biográficas y Críticas*, en Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1949, v. II, p. 1 302.

otros idiomas, ha sentido emocionadamente el roce de una mano amiga que al través de los siglos se posaba en su corazón, y a cuyo saludo quiere responder reflejando en su propia lengua la emoción experimentada para que otros puedan compartirla con él» [7].

Na Biblioteca Nacional de Madrid pode encontrar-se a tradução manuscrita de Tassara. Seguindo a descrição do Catálogo do IV Centenário de *Os Lusíadas* da B. N. M., aparece num códice encadernado em pasta; consta de 371 fólios em cada um dos quais há três estâncias traduzidas; a sua letra é longa e inclinada, às vezes confusa, mas legível na maior parte dos casos; a tradução está completa se exceptuamos duas oitavas e algumas palavras [8].

Embora Tassara confiasse aos seus conhecidos o manuscrito que foi apreciado com entusiasmo [9], cremos que se tratava só dum primeiro esboço do que teria sido no caso de que a escassa saúde de Tassara nesses anos lhe tivesse permitido aprontar a sua publicação. O prestígio e a proximidade no tempo da versão de Cheste seduziram de tal modo a Tassara que antes parece que neste primeiro momento propôs-se uma recriação da versão de Cheste talvez como primeiro passo para uma versão posterior.

Limitando-nos ao primeiro canto, para ampliar com esta nota o mais longo estudo de Goyri, podemos afirmar que mais duma terceira parte dos versos de Tassara coincide com os do Conde de Cheste, às vezes em casos tão pouco suspeitos de natural coincidência como a estrofe 55:

E já que de tão longe navegais,
Buscando o Indo Idaspe e terra ardente,
Piloto aqui tereis, por quem sejais
Guiados pelas ondas sàbiamente.
Também será bem feito que tenhais
Da terra algum refresco, e que o Regente
Que esta terra governa, que vos veja
E do mais necessário vos proveja.

---

[7] Cfr. Gullón, Ricardo: *Tassara, Duque de Europa*, en «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo» XXII, 1946, pp. 132-169. A citação é da p. 167.

[8] Cf. *IV Centenario de Os Lusíadas de Luis de Camões* 1572-1972. Catálogo preparado por António Coimbra Martins, B. N. M., e Fundação Calouste Gulbenkian, Madrid, 1972.
Este catálogo foi adquirido em 1971 pela B.N.M.. Trata-se dum manuscrito autógrafo. O nome do tradutor, reduzido ao seu último elemento — Tassara — aparece na lombada do volume.

[9] Francisco Rodríguez Zapata afirma: «Tassara tradujo en magníficas e inimitables octavas todo el poema de *Los Lusíadas*, cuya versión se conserva inédita». Cfr. *Corna Poética en honor del esclarecido poeta D. Gabriel García Tassara y algunas poesías inéditas del mismo*. Sevilla, 1878, p. 162.

que Tassara seguindo literalmente a Cheste traduz:

> Y ya que de tan lejos navegades
> Buscando el Indo Hidaspe y tierra ardiente,
> Piloto aquí tendréis, por quien seades
> Guiados por los mares sabiamente:
> También será bien hecho que tengades
> De tierra algún refresco; y que el Regente
> Que esta tierra gobierna, pronto os vea,
> Y de lo más preciso se os provea.

Não são contudo frequentes casos como este. O propósito de Tassara é melhorar quanto possível a tradução que tem diante dos olhos. Para isso recorre às vezes também à versão de Lamberto Gil, geralmente para misturar as duas versões. Tal é o caso da estrofe 74, onde toma de Cheste os versos 1 e 4 e de Gil os 2 e 3:

> ¿Está ya decidido por el hado
> Que victorias tamañas y famosas
> Hayan los portugueses alcanzado
> De las indianas gentes belicosas.

ou então da estrofe 77 alternando agora os versos 1 e 3 de Gil com os 2 e 4 de Cheste:

> Esto diciendo, airado y cuasi insano
> Sobre la tierra de Africa lanzóse
> Donde forma tomando y rostro humano,
> Para el sabido Praso encaminóse.

Mas quase nunca fica preso Tassara do estro dos seus predecessores. Muitas são as estrofes que, embora influênciadas sobretudo por Cheste, atingem altas cotas de perfeição:

> Cual en coso sangriento alegre amante
> Viendo a la hermosa dama deseada,
> Busca al toro y saliéndole delante
> Corre y grita y hostígale y le enfada.
> Mas el fiero animal en ese instante
> Con la frente cornígera inclinada,
> Brama, arranca veloz, los ojos cierra,
> Destroza, hiere, mata, echa por tierra.
> (est. 88).

E mais ainda aquelas originais onde, livre Tassara de qualquer influxo que não o do seu próprio génio, dão carácter a uma já magnífica tradução que a morte não deixou aperfeiçoar.

LITERATURA BRASILEIRA

O romance «Zero» de Ignácio de Loyola Brandão

ERHARD ENGLER

O Romance «Zero» de Ignácio de Loyola Brandão foi classificado como «contrapartida equivalente» de «Cem Anos de Solidão» de Gabriel García Márque[1]. Essa comparação refere-se aparentemente à qualidade de símbolo dos cenários. A aldeia Macondo, por um lado, simboliza tradições e valores remotos ainda existentes na América Latina. E São Paulo, pelo outro, simboliza a dissolução total de todos os valores humanos, das sagradas tradições nas grandes cidades latino-americanas da segunda metade do nosso século? Aqui já hesito, colocando um ponto de interrogação, pois julgo que nesse sentido o livro não pode ser interpretado. Nele o símbolo está mais restrito. Carlos Alberto Azevedo escreveu: «O livro *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão é um dos romances mais importantes de uma geração de escritores que desde o começo dos anos 60 representa a literatura de resistência»[2].

Símbolo de resistência? — Outro ponto de interrogação pois o livro trata, entre outros temas, também o da resistência mas não a simboliza no sentido literário.

No meu entender, esse livro é símbolo da deformação e frustração do homem pobre que vive na miséria sem perspectiva, desempregado, isolado, sem lar e sem comunicação social. É símbolo também do

---

[1] Jörg Drews: *Fremder Literarischer Kontinent* (*Horizonte-Festival — Lateinamerica em Berlim*) em: «Die Zeit», Junho 1982.

[2] Carlos Alberto Azevedo: *Texto de um Convite para um Encontro Literário com Ignácio de Loyola Brandão* no Centro Literário e Artístico Latino-americano (CLAL) em Berlim, 9 de Julho de 1982.

embrutecimento praticamente fascista de certo tipo de homem num meio de opressão e de brutalidade legalizada.

Fora do valor simbólico dos cenários só pode haver comparação entre os dois livros quando se entra na discussão sobre a sua função e o valor estético, a contribuição para o desenvolvimento literário do respectivo país e a sua repercussão e recepção no mundo.

O romance 'Zero' — denominado pelo autor 'pré-histórico' — representa uma parte característica da história da literatura brasileira contemporânea entre 1964 e 79. Escrito em fins da década de 60, foi publicado, pela primeira vez, só em 74, na Itália, pela Casa Editora Feltrinelli. Depois da sua publicação no Brasil, um ano mais tarde, estava proibido de 76 a 79 sendo legalizado definitivamente no processo da abertura.

Loyola Brandão, em entrevista concedida à «Revista do Livro», disse que 'Zero' é seu livro mais político com a acusação mais aguda[3]. Ele conta a história do jovem José Gonçalves que, depois da sua chegada a São Paulo só encontra emprego num cinema poeira como matador de ratos. Embora a cidade tenha mais de 10 milhões de habitantes, ele se sente isolado e solitário. Tal aglomeração de homens produz paradoxalmente solidão e falta de comunicação. José só consegue encontrar uma mulher através de anúncio num jornal: «José, moreno. 28 anos, cabelos pretos, católico, situação financeira razoável, procura moça para futuro compromisso»[4].

Mas o protagonista já tinha perdido antes a maior parte de suas qualidades humanas: vive sem normas sociais, está cheio de agressões que dirige dali em diante contra a sua mulher, e ele sente-se ou é impotente — uma metáfora do autor para todos os Josés que, naquela época, se sentiam politicamente paralisados.

A história de José Gonçalves é, no entanto, a história do seu embrutecimento, na luta de todos contra todos, para a mera sobrevivência. A sua brutalidade se intensifica paralelamente com o aumento do terror ao redor dele em todas as esferas sociais, terror esse em que ele está se envolvendo cada vez mais.

Loyola Brandão, num dos trechos chamados «Pensamento do dia» escreve: «A cidade se humaniza. Meninas curradas em plena luz do dia. Ladrões assaltam mulheres que saem às tardes para fazer compras. Ladrões brigam com ladrões e se matam, se assassinam. Estaria sendo

[3] Entrevista com L. Brandão na «Revista do Livro, out/nov/dez 82, p. 52.
[4] Ignácio de Loyola Brandão: «Zero», Livraria Bertrand, 1976, p. 63.

formado um Esquadrão Punitivo. Já tinha existido um, anos atrás. Nos tempos heróicos»[5].

José começa a roubar dinheiro, primeiro só utilizando revólver de brinquedo para intimidar os empregados dos bancos. Mais tarde assalta agências bancárias com os chamados «comuns» matando sem piedade. E não só durante os assaltos. José mata por matar, pessoas que nunca tinha visto na sua vida, jovens e velhos, homens e mulheres. Por isso é tão intensamente procurado tanto pela polícia como também pelos «comuns», os anarquistas da cidade, os guerrilhas com os quais não quer colaborar mas por encargo dos quais assassina policiais, soldados e ... «um delegado do esquadrão e um cara que chefiava o anticomunismo...»[6].

José não se torna esquerdista, não quer ser nem guerrilha nem comunista. Diz ao chefe dos guerrilhas Gê: «...eu não acredito nas coisas que vocês acreditam»[7].

No entanto, o protagonista do livro se desenvolve. No começo, ele afirmou: «Eu gosto de pensar, coisas sem sentido»[8]. A seguir se brutaliza, rouba dinheiro e mata sem sentido, mas finalmente confessa: «O que eu fiz foi para não ficar sufocado, poder gritar»[9]. E mais adiante: «Eu queria ter a certeza, que alguém me desse certeza que Gê está certo, o caminho é esse. Deve ser um estágio para se chegar a uma coisa maior»[10].

Esse desenvolvimento visível da consciência do protagonista culmina na cena final em que José morre em consequência das torturas sofridas por ele na prisão da polícia. «Chaves, acordou, viu o sinal dos Comuns: há sinais para você»[11].

Até certo ponto, Loyola Brandão se identifica com o seu protagonista definindo a sua posição de escritor de um «rebelde e não-conformista»[12]. Ele não quer ser revolucionário nem se diz comunista.

Com «Zero» — afirmou ele na referida entrevista — quis «mostrar que o conformismo, a acomodação são mais destruidores que qualquer

---

[5] Ibidem, p. 49.
[6] Ibidem, p. 241.
[7] Ibidem, p. 191.
[8] Ibidem, p. 21.
[9] Ibidem, p. 242.
[10] Ibidem, p. 262.
[11] Ibidem, p. 290.
[12] Curt Meyer-Clason: *Nachwort zu* «Null» *von Ignácio de Loyola Brandão*, Suhrkamp 1982, p. 385.

outra coisa. Entregar-se é a pior atitude que ocorre a um homem. A entrega deteriora, desgasta, esfacela» [13].

Não-conformismo exclui qualquer colaboração com o regime militar mas implica uma posição de protesto e de resistência que, no caso do protagonista, evidencia todo o seu carácter contraditório. A resistência de José Gonçalves contra aquele regime deduz-se involuntariamente da resistência contra o absurdo da sua vida... — como ele mesmo dizia... «para não ficar sufocado» [14].

Reconhecer plenamente esse tipo de resistência significaria reconhecer o anarquismo absoluto, a destruição de qualquer tipo de convivência e comunidade humanas. Por isso, o autor tem que desviar o protagonista desse caminho aproximando-o à resistência organizada e politicamente motivada. Loyola Brandão limita-se a este aspecto do problema.

Semelhante limitação pode-se registar na descrição do «colosso urbano» que é São Paulo, cidade que constitui «a soma de todos os problemas insolúveis do Brasil» com mais de 10 000 ruas sem nome, em que cerca de 20% dos habitantes vivem nas favelas mas que, por outro lado, dispõe de três universidades, onde se encontra concentrada a metade de toda a produção industrial do país.

De tudo isso, o leitor só chega a saber pouco, em forma de enumeração dos seguintes factos: «Selva de asfalto — cidade desumana — metrópole voraz — comedora de gente — antro de neuróticos — túmulo de vidro — floresta de cimento armado — cidade que mais cresce no mundo — locomotiva puxando vinte vagões — o maior centro industrial da América Latina —» [15].

O cosmos urbano com as suas riquíssimas correlações sociais, económicas, políticas e culturais, as suas contradições e lutas fica amorfo. Das inúmeras relações interhumanas, de atividades, aptidões e características dos homens, que vivem nesse cosmos, Loyola Brandão também escolhe poucas: solidão, medo, vontade de sobreviver, resistência instintiva e, sobretudo, brutalidade.

Brutalidades e violências que, por sua vez, geram constantemente novas brutalidades e violências predominam nesse romance sobrepondo-se muitas vezes às figuras, suas ações e conflitos, mas elas não são somente descritas. Todo o livro é brutal e deve sê-lo. A linguagem

---

[13] I. de Loyola Brandão in: *Revista do Livro* (veja 3) out/nov/dez, 198?, p. 54.
[14] I. D. L. Brandão: *Zero*, p. 242.
[15] I. D. L. Brandão: *Zero*, p. 215.

está cheia de vulgarismos constituindo um naturalismo cruel. O autor utiliza, além disso, meios gráficos como por exemplo o desenho do operário Pedro — um miserável esqueleto vivo com todas as deficiências físicas e doenças que um homem pode ter. Pedro recebe salário mínimo, faz inúmeras horas extras e fuma cigarros de palha. Diagnóstico: «Velhice precoce causada por fome e subnutrição»[16].

O livro em seu conjunto provoca uma série de questões: trata-se na verdade de uma obra literária ou mais de um conglomerado de notícias, comentários, documentos, declarações oficiais, ensaios, de trechos filosóficos, aforísticos e também literários? Dentro do livro há títulos como esses: Anotação que se faz necessária. Pensamento do dia (p. 49), Visão (p. 52), Polícia assegura (p. 81), Lição de Geografia (Elementar) (p. 82), Livre Associação (p. 84), Tudo vai melhor com COCA-COLA (p. 123) e assim em diante. Esse ainda é romance?

«Zero» ultrapassa a conhecida e reconhecida síntese de ficção com documentação incluindo, na sua estrutura, elementos da técnica de corte cinematográfico e noticiosa e parece proporcionar novos argumentos a favor da geralmente prevista dissolução deste género literário.

Outros pontos de orientação poderiam ser as obras dos escritores brasileiros da mesma geração como Antônio Torres, por exemplo, ou Nélida Piñon, João Antônio e muitos outros e inclusive os demais contos e romances do próprio Ignácio de Loyola Brandão.

As seguintes reflexões poderiam contribuir para uma primeira aproximação a uma possível resposta:

1.° Desde a publicação das obras experimentais de James Joyce existe a discussão sobre a destruição e o desaparecimento do romance — e desde a introdução da televisão fala-se inclusive da morte da literatura.

2.° A edição de cada romance autêntico — e especialmente de romances experimentais — significa fim e novo começo — não só para o autor como também para o género.

3.° Os escritores contemporâneos não podem negar a existência de meios de comunicação de massa que abre possibilidades também para a adopção de algumas das suas técnicas.

Sob estes pontos de vista, «Zero» tem a plena justificação como romance experimental.

---

[16] I. D. L. Brandão: *Zero*, p. 54.

Outro aspecto é a função da obra. Como jornalista, Loyola Brandão tinha colecionado todos os textos e notícias proibidos então pela censura, que aparecem agora literalmente no livro transmitindo assim informações que, de outra maneira, nunca teriam chegado aos leitores.

Essa geralmente não é tarefa da literatura. Neste caso, no entanto, contribuem todos para dar uma ideia ampla e detalhada da situação reinante naquela época formando partes de um grande mosaico que o leitor compõe durante o processo de recepção. Entendimento através das entrelinhas praticamente não existe neste livro. O autor diz tudo de uma maneira directa e até brutal, não respeita normas morais nem se envergonha de usar uma linguagem grosseira e ele está convencido de que assim corresponde integralmente ao caráter do seu tema.

Muitas vezes mistura crítica com ironia, como por exemplo: «Polícia assegura: Ninguém ficará em liberdade até o fim do século»[17]. Outro exemplo: Depois do assalto do banco e do roubo de dinheiro, «José foi a um banco e abriu uma conta, aproveitando-se da campanha: «Deposite o seu dinheiro — o banco é o único lugar seguro — ...»[18]. E mais um: «País subdesenvolvido, uma ova. Visite o salão do automóvel»[19].

Finalmente chegamos ao problema estético. O tema da opressão e violência, do embrutecimento e da tortura não pressupõe necessariamente os meios literários acima descritos. Existe uma ampla literatura antifascista em que se descrevem até os terrores inimagináveis dos campos de concentração. Nas situações mais crueis sobrevive quase sempre um humanitarismo íntegro, uma esperança ou pelo menos uma ilusão. A linguagem grosseira caracteriza as figuras negativas, os fascistas que torturam e assassinam pessoas indefesas que, em contraposição, falam uma língua bem diferente, uma língua limpa e digna, a língua das vítimas que se tornam moralmente vencedores. Até o último momento da sua vida sentem-se ligadas à sua comunidade, mantêm a confiança num futuro melhor e no seu ideal.

Em «Zero», no entanto, esta diferença não existe mais. José Gonçalves é criminoso e vítima ao mesmo tempo, assassina pessoas inocentes e é assassinado finalmente pelos beleguins do regime. A linguagem do protagonista é grosseira. Ele não tem esperança nem

---

17 I. D. L. Brandão: *Zero*, p. 81.
18 I. D. L. Brandão: *Zero*, p. 135.
19 I. D. L. Brandão: *Zero*, p. 241.

crença ou ideias. Que ideias poderia ter? Aqueles do comandante dos guerrilhas Gê que, aliás, como figura literária, desempenha apenas um papel à parte. Ou aqueles de Fernando Gabeira expressos no livro «O que é isso, companheiro?» Talvez nem o próprio autor possa responder diretamente a essas perguntas.

«Zero» é um livro chocante, sem belezas literárias e sem poesia mas também sem ilusões duvidosas e sem falsos ideais. O seu valor consiste na sua veracidade, no seu apelo gritante, na sua apresentação pura de uma realidade, que, nos seus excessos, já foi superada — também graças à existência, divulgação e repercussão deste livro «Zero» de Ignácio de Loyola Brandão.

Notícia de Bueno de Rivera: um poeta e a sua poesia

JOHN M. PARKER

Perguntaram por ele, não souberam dizer.
Encontraram o quarto silencioso, a carta na mesa,
o cigarro, os jornais e o poema inacabado.

(*Mundo Submerso*)

Passaram dois anos sobre a morte de Odorico Bueno de Rivera Júnior, ocorrida precisamente no mês de Junho, quando lhe faltavam dois anos para atingir os setenta anos. Os livros sobrevivem aos autores, porém, e o seu primeiro livro publicado, *Mundo Submerso*, faz este ano quarenta anos. Seguir-se-ia a este uma segunda colecção em 1948, com o título *Luz do Pântano*, editada, como a primeira, por José Olympio, para quem Bueno de Rivera teria sido levado, juntamente com outros jovens poetas, por Vinicius de Moraes [1]. Depois, silêncio. Um silêncio que havia de prolongar-se até 1971, apesar de terem sido já anunciados os versos de *As Utopias* em 1951 [2], possivelmente os mesmos poemas referidos como inéditos, e evidentemente aumentados para abranger a produção do poeta nos anos 1949 a 1960, agora com o título de *As Fúrias*, nas obras enumeradas no novo volume, *Pasto de Pedra* (Belo Horizonte, Imprensa Oficial). Em artigo publicado no

---

[1] Informação do poeta (Agosto de 1971). Bueno mencionou Ledo Ivo e João Cabral de Melo Neto, mas nenhuma obra desses dois chegou a ser editada por José Olympio nos anos 40.

[2] P. ex., no *Panorama da Nova Poesia Brasileira* (Rio, Orfeu, 1951) e na *Tribuna da Imprensa* de 23/24-6-1951.

Suplemento Literário de Minas Gerais logo a seguir à morte de Bueno de Rivera (n.º 821), Pascoal Motta informa que o poeta estava terminando nova colectânea, sem título ainda. Penso que seria mais que oportuna a reunião da obra poética toda deste homem bom e discreto, microscopista, radialista e, finalmente, editor do célebre Guia Rivera, para que ele possa vir a ocupar o lugar que lhe compete na história da poesia brasileira do nosso século.

O que não significa que, entre estudiosos do período contemporâneo, se tenha deixado de reconhecer a importância da contribuição de Bueno de Rivera na fase conhecida como neo-modernismo. Assim, vamos encontrá-lo em primeiro lugar no elenco de poetas apresentados por Péricles Eugênio da Silva Ramos como pertencendo à terceira fase do Modernismo, a fase esteticista ('A chamada Geração de 45'), no 5.º volume de *A Literatura no Brasil* (Coutinho, 1970). E, se compulsarmos os muitos depoimentos e artigos publicados em jornais e revistas entre, aproximadamente, 1945 e 1955, e onde se fala dos 'novos' e se arrolam os nomes dos poetas considerados mais representativos da nova geração, veremos que o nome de Bueno de Rivera constitui presença obrigatória. No ano da sua publicação (1944), *Mundo Submerso* foi alvo de uma boa cinquentena de recensões e seria classificado mais tarde como «o primeiro grande livro da nova geração» por um dos poetas e teorizadores mais importantes dessa mesma geração, Domingos Carvalho da Silva (Silva, 1966). Em 1946 Antônio Cândido incluiu Bueno de Rivera no «triângulo da nova poesia brasileira», sendo os outros ângulos João Cabral de Melo Neto e Ledo Ivo. A recepção outorgada ao segundo livro do poeta, *Luz do Pântano*, não ficou atrás em relação a esses juízos. Álvaro Lins achava a sua poesia «das mais valiosas e características da poesia contemporânea» (Lins, 1951); Sérgio Milliet encontrava nos «seus versos um ponto muito alto na moderna poesia brasileira» (Milliet, 1950); Otto Maria Carpeaux, escrevendo no suplemento literário *Letras e Artes* (de 1-2-1948), classificava o volume como «sem dúvida alguma um dos mais importantes acontecimentos poéticos dos últimos tempos», acrescentando que o poeta «chegou agora à plena maturidade da forma disciplinadora». O poeta e crítico cearense Aluísio Medeiros, depois de se referir à recepção de *Mundo Submerso* como marco de uma «nova tendência na poética brasileira», destacando nele «uma linguagem e uma técnica que vieram enriquecer a poesia brasileira» e «o equilíbrio da composição, a densidade lírica, a valorização da palavra e a técnica consciente do verso», salienta que essas qualidades foram aprofundadas

em *Luz do Pântano*, onde encontra, porém, «uma comunhão maior com os homens e o mundo». Este crítico considera ainda que Bueno de Rivera possui um conhecimento técnico do verso «talvez como nenhum poeta da sua geração» e que o poder sugestivo das suas metáforas foi «raras vezes atingido na poesia moderna do Brasil» (Medeiros, 1956).

Ao falarem da novidade que encontravam na poesia de Bueno de Rivera, estes e outros críticos não deixaram de sugerir influências nele de poetas mais velhos. Escrevendo sobre *Mundo Submerso* Guilherme de Figueiredo (*Vamos Ler*, 19-10-1944) recordava a poesia de Manuel Bandeira; outros, como Sérgio Buarque de Holanda (*Folha de Minas*, 4-3-1949) e Domingos Carvalho da Silva (*Correio Paulistano*, 30-3-1952), viam o dedo de Carlos Drummond de Andrade, sendo que o segundo articulista admitia que Bueno de Rivera e João Cabral de Melo Neto tivessem ultrapassado a experiência do grande poeta mineiro. O próprio João Cabral, numa série de artigos sobre 'A Geração de 45', publicados em fins de 1952, aceitaria como perfeitamente natural e normal que todo o poeta novo partisse da experiência de um poeta mais antigo, sem que isso devesse ser tomado como falta de originalidade, mas antes como «ato de adesão de um poeta a um gênero de poesia, a uma poética» (*Diário Carioca*, 30-11-1952). A história das relações entre as diferentes fases do Modernismo no Brasil ainda está por fazer, faltando sobretudo a investigação dos jornais e revistas das respectivas épocas. A fase de '45' oferece extraordinária riqueza de material desse tipo, pois, além das numerosas revistas que os diversos grupos da nova geração publicaram[3], controlavam ou tinham acesso a vários dos suplementos literários, onde polemizaram com representantes do Modernismo de 20 e, em alguns casos, de 30, e onde choveram depoimentos dos 'novos' em certas épocas. Em termos muitos gerais podemos dizer que os poetas de 45 criticavam nos seus antecessores o desleixo formal, a importância excessiva dada ao conteúdo às custas da forma, a linguagem não-poética, o poema-piada, a hegemonia de um verso livre que deixara de ser libertação para descambar numa «desritmação boba», como reconheceu o próprio Mário de Andrade. Em relação à

[3] Uma lista provisória incluiria: *Orfeu*, *Joaquim*, *Região*, *Revista Brasileira de Poesia*, *Clã*, *Quixote*, *Revista Branca*, *Sul*, *Agora*, *Edifício*, *Tentativa* (Atibaia), *Crucial*, *Caderno da Bahia*, *Ilha*, *Afluência*, *Cronos*, etc..

segunda fase do Modernismo, aproximadamente de 1930 a 1945, pode-se falar também em hegemonia do verso livre, se pensarmos na poesia escrita nesse período por Schmidt, Murilo Mendes, Drummond e Vinicius, e a tendência inicial dos poetas que iriam constituir o núcleo da Geração de 45 não foi outra. Mas onde poderemos encontrar uma divergência importante entre as duas primeiras fases, segundo me parece, seria no predomínio, na poesia de 20, da presença de um mundo exterior real, uma realidade concreta, sobretudo a do Brasil, tanto urbano como regional. Mário de Andrade falava na necessidade de 'cantar a época' e queria que a poesia reflectisse 'a eloquência vertiginosa da nossa vida' (apud Teles, 1976). Já em 1928, porém, Schmidt lançou seu famoso repto «Não quero mais o Brasil» (em 'Tanto do brasileiro') e a poesia de 30 seguiu, em grande parte — mas com a importante excepção de Drummond — nessa esteira. O forte impulso espiritualista vindo do grupo da revista *Festa*, a que estiveram ligados, entre outros, Schmidt e Cecília Meireles, juntamente com as conversões religiosas (Murilo, Jorge de Lima), contribuiu para a viragem metafísica e o retorno aos velhos temas da poesia ocidental, a morte, o amor, os mistérios da vida deste e do outro mundo, sobretudo da vida interior. Schmidt fugia do mundo real, isolando-se no meio do seu harém de noivas, vivas e mortas; em Murilo a conversão religiosa não se sobrepôs aos valores tradicionais do humanismo, que para o poeta corriam perigo num mundo caminhando para a guerra; a nota dominante na poesia de Cecília Meireles deve ser de lirismo subjectivo; Drummond hesitava entre o eu e o mundo, desejando o compromisso com a realidade e com os homens, que iria atingir, finalmente, com *A Rosa do Povo*. Outra faceta de grande importância em alguns poetas desta fase, tocando quase todos em certo grau, mas marcando de modo mais profundo a poesia de Murilo Mendes, que dela será o principal elo transmissor, é o surrealismo. Já Mário de Andrade falara na importância do subconsciente na criação poética, preconizando o relaxamento do elemento lógico e intelectual (em *A Escrava que não é Isaura*); da mesma forma, ainda bem jovens, Ledo Ivo e João Cabral tiveram o seu batismo surrealista no 1.º Congresso de Poesia, no Recife, em 1941, organizado por e em volta da figura do artista Vicente do Rego Monteiro, frequentador habitual dos círculos artísticos parisienses. O primeiro livro de poemas publicado por João Cabral, *Pedra do Sono*, de 1942, traz a marca surrealista, o mesmo podendo dizer-se dos primeiros volumes de Ledo Ivo (*As Imaginações*) e de Bueno de Rivera, ambos de 1944. E se o surrealismo mencionado

até aqui releva, essencialmente, do movimento francês, ocorre acrescentar, para o ambiente onírico e a exploração da imagem surrealista, a descoberta dum poeta que, embora conhecido anteriormente, viria a ter um sentido mais expressivo e mais generalizado entre os poetas da nova geração: Frederico García Lorca. Como ele, haveria outras figuras da poesia europeia, cuja influência só se fez sentir de modo decisivo a partir dos anos 40, poetas que é costume incluir no rol dos pós-simbolistas. Poetas como Rilke, com seus anjos, mestre do indizível; Fernando Pessoa e o questionamento da sinceridade na obra de arte; T. S. Eliot e o apelo à tradição, ao ahistoricismo na literatura e nas artes. Teria sido um dos crimes dos primeiros modernistas a quebra dessa tradição, que de certa maneira os poetas de 45 iriam reatar, já simbolicamente na proposta de Ledo Ivo de se fazer uma romaria ao túmulo de Bilac. A essa geração costuma ser atribuída a reabilitação do soneto, embora esse ressurgimento já se estivesse processando em alguns poetas dos anos 30 e, mais notavelmente, através de certos suplementos literários , como, por exemplo, o de *A manhã*, dirigido por Múcio Leão, nos anos inciais da década de 40[4]. Bueno de Rivera tem sido identificado com essa geração, como vimos. Aliás, além das referências anteriores, devemos mencionar a inclusão dele, e de poemas seus, nas principais antologias de conotação definidamente '45', a começar pelo *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, primeira amostra colectiva da geração, publicada em 1951. Que ele não tenha rejeitado a identificação, mesmo à distância, parece prová-lo a sua inclusão no conselho redatorial da *Revista de Poesia e Crítica* (Brasília, 1976), órgão que continua fiel aos princípios e valores da geração e reúne várias das figuras com ela identificadas (Carvalho da Silva, Silva Ramos, Mauro Mota, Ledo Ivo, etc.).

Mas, voltando atrás, como pensava e como poetava Bueno de Rivera na fase inicial, mais polémica talvez, do chamado neo-modernismo? Está, evidentemente, fora dos limites de uma pequena comunicação como a presente tentar qualquer confronto de opiniões, de atitudes e de visões em relação à poesia, embora não falte material para o fazer. Contento-me aqui com o conceito da poesia expresso pelo próprio Bueno de Rivera, em conferência pronunciada em 1951 e publicada, com o mesmo título *Essência e Forma na Poesia*, na revista

[4] Ver sobre esta questão o meu artigo *Aspectos do Modernismo na poesia de Mauro Mota*, *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.º 45 (Set. de 1981), págs. 50/51.

mineira *Vocação* (n.º 2, Maio de 1951). Das considerações alinhadas pelo poeta, já então homem maduro, podemos extrair certas oposições importantes num eixo que separa o mundo profundo e essencial da poesia, considerado mundo real, do mundo «lógico, formal e definível dos homens e dos objetos», este considerado «mundo irreal, fantástico» (art. cit.); que distingue entre a clareza lógica, fria e exacta da linguagem científica e a ambiguidade e a polissemia do «mundo de antíteses» que é a linguagem poética; que ressalta a intemporalidade e a universalidade da poesia contra a fixação histórica da vida que vivemos. O poeta é uma mistura de Deus, santo, herói e louco; é um *Anjo de asas líquidas sobre as cidades em chamas*, identificando-se com as coisas e os seres, pois «penetra, com a sua visão cósmica, a essência mesma da criação» (ibid.). Visão, como se depreende, de teor simbolista, em que não nos surpreenderá encontrar considerações sobre a importância e poder do símbolo, sobre a natureza interior do ritmo, «essa misteriosa música sem palavras», e sobre o estado poético, que Bueno de Rivera identifica com a fase de criação, cujo processo ele também descreve como série de etapas indo dum trabalho pouco consciente até à correcção formal, que inclui a expulsão «de toda a palavra prosaica, de todas as conjunções inúteis, de todos os adjetivos inócuos». Aliás, o adjectivo será considerado um dos 'inimigos' da poesia, juntamente com os enfeites retóricos, a intenção (i. é. poesia de encomenda), o conceito (i. é. lugares comuns filosóficos), o descritivo, a piada e o intelectualismo. Eis, em poucas linhas e com a simplificação inevitável, um resumo das cogitações que, podemos afirmá-lo, lhe inspirou a sua própria experiência como poeta, já então autor de dois volumes de versos editados pela editora mais importante do país. Como ele o diz, as suas declarações não são «afirmações buscadas em livros, mas resultantes da meditação diária de um modesto caçador de símbolos e emoções» (art. cit.).

O espiritualismo injectado no ambiente poético da década de 30 teve fraca continuação na poesia da Geração de 45, pelo menos em termos propriamente religiosos, contando-se apenas uma ou outra excepção: um Alphonsus de Guimaraens Filho, um Marcos Konder Reis. De resto, a religião cristã ou a bíblia podiam servir como fonte simbólica ou imagética ao lado de outros sistemas mitológicos, sem que isso implicasse uma visão religiosa, que nestes poetas tende a ceder perante uma ideologia de teor humanista e liberalizante e um psicologismo freudiano, virado para a exploração do subconsciente individual em que se encontra certa valorização da infância, para o que

teria contribuído talvez o conhecimento ainda recente da poesia de Fernando Pessoa[5]. A isso teríamos de acrescentar a experiência, muito embora à distância, de uma Europa que se dilacerava, e essa outra, sentida diariamente, do Estado Novo brasileiro, para entendermos a curiosa mistura de esperança e pessimismo que se encontra na expressão desses moços de '45', quando não procuravam evadir-se em ilhas paradisíacas, ou, de maneira diferente, na construção de uma poesia hermética, de simbologia e associações dificilmente penetráveis. Sérgio Milliet usou a expressão 'hermetismo habitual' em relação à poesia de Bueno de Rivera, ao recensear, em 1948, *Luz do Pântano;* Eloy Pontes (*O Globo*, 23-9-1944) já encontrara em *Mundo Submerso* «uma espécie de poesia-charadística, que não diz nada e nada significa», mas essa opinião não contaria para muito em círculos críticos.

No entanto, é verdade que o poema-título da colecção, *Mundo Submerso*, nos introduz em um mundo de naufrágio e naufragados que não parece o nosso, embora o seja na transposição feita pelo poeta, que disso nos adverte na quadra de abertura, onde:

> Os pensamentos amplos
> movem-se vermelhos
> como peixes livres
> entre as algas frias
>
> (Rivera, 1944, p. 9)

e notamos a troca deliberada dos adjectivos 'vermelhos' e 'livres'. Mundo de memória, que o «olho da memória» devassa, e que oferece uma combinação inquietante de tranquilidade («As ondas são doces, / o céu é tranquilo») e de ameaça («mas um corvo sonha / na praia em silêncio»; ibid., p. 11). Neste livro, cujos poemas alternam o verso livre com versões irregulares, sem rima, da redondilha tradicional, opõem-se tematicamente presente e passado. O passado, relembrado como uma infância vivida no interior, se identifica com um mundo real, de sensações tangíveis «dos velhos tempos de Minas» ('Noturno mineiro'), da roça, da fazenda, dos animais; da 'Aldeia antiga', onde «os sorrisos flutuam mansos» (ibid. p. 16); do quarto, em que se vê «O chinelo no tapete / como um gato imóvel» ('Poema do quarto'); do

---

[5] O primeiro volume da *Obra Poética* saiu pela Ed. Ática (Lisboa) em 1942, ano em que surgiu também uma antologia em dois vols., preparada por Casais Monteiro e publicada pela Ed. Confluência.

mundo perfumado de 'Há um menino na distância', com suas lembranças familiares:

> as cortinas da sala de jantar,
> os olhos familiares dos primos,
> as mãos brancas do padre-mestre,
> a gangorra da mangueira, o canário belga...
>
> (ibid. p. 49)

No entanto, a fazenda da infância, com suas «serenas pastagens» e seu «gado / dormindo em paz entre as árvores» ('O açougue'), não é eterna: morre como o boi no açougue, ficando sem caminhos e sem paisagem. Pertence, em todo o caso, a um mundo anterior à Era Humana, como se constata no poema *Adeus ao Mundo Morto*. Assim, o poeta — convencionemos tratar assim o locutor dos poemas — aceita a mudança, passando do menino cuja «sensibilidade perturba o trânsito» e que, lembrando-se ainda da roça, se detém agora diante das vitrinas e seu mundo todo diferente, onde «são todos estranhos» (*A Rua*), ao adulto que afirma «Não sou mais o homem do interior, sou o homem do mundo», no poema com este título (*O Homem do Mundo*). «Temos os olhos enxutos, estamos conscientes», constata o locutor no fim deste poema, em que os mortos lembrados são substituídos pelo «clamor dos vivos / unindo os continentes» (ibid. p. 50).

Este mundo para onde veio, homem, a criança inconsciente do interior, não terá mais uma face exterior identificável, pois o poeta o interioriza na sua simbologia de náufragos, afogados e mortos, ou ainda de mortos-vivos. A «velha no morro» será «fantasma dos becos», haverá «mulheres de asas / dançando no quarto» (*Visita aos Amigos Doentes*), virgens jogadas «no rio impuro» e mãos aflitas «buscando as praias do impossível» (*As Afogadas*). O presente, pólo de um dos eixos temáticos do livro, desdobra-se por sua vez em eixo com termos opositivos que correspondem, de certa maneira, ao oximóron do próprio título de um dos poemas, 'O morto-vivo', cuja expressão final de esperança constitui um dos termos da oposição: «vamos, busquemos / a aurora, amigos!» (ibid. p. 45). Serão duas posições que o poeta trabalha no seu verso, sem que possamos identificá-lo com o personagem da *Ode ao Vencido*, renegado pelos amigos, gritando inutilmente no mar que o envolve, nem, necessariamente, com o locutor de poemas como *A Claridade*, que pressente uma claridade futura «no rumor das esquinas, nos cafés / e na música inumerável dos

becos» (ibid. p. 25). E que dizer do longo poema *O Profeta*, com seus 25 textos individuais, que fecha o livro com a profecia de um holocausto seguido de uma nova aurora? Os seus verbos todos em tempo futuro, num poema sem data, mas publicado em 1944, serão, ao mesmo tempo, marcas retóricas do discurso profético e um meio de não vincular o poema a um momento histórico, mas antes de invocar uma falha cíclica da natureza humana, sempre aquém das suas aspirações humanitárias? Seja como for, é claro que este poema final acrescenta uma projecção mais óbvia no futuro do polo 'presente' do eixo passado-presente, que foi indicado como um dos eixos temáticos do livro. Assim confirma as implicações futuras do desdobramento do pólo 'presente' no eixo opositivo esperança-pessimismo. Mas nem todos os poemas do pólo presente encontram o seu lugar nesse eixo e uma leitura tão breve como esta aqui sugerida não pretende abrangê-los todos. Então, mencionarei apenas dois aspectos mais, em relação a *Mundo Submerso*, sobretudo porque irão desenvolver-se mais no volume a seguir. Dum lado convém destacar a oposição entre neutralidade e envolvimento, em *O Menino Chinês*, poema que rejeita a atitude cómoda daqueles que se isolam do «lamento que escorre dos fios, / enluta o noticiário e ensombra a rua». Por outro lado, as oposições já apontadas neste livro como que se reflectem no desdobramento dramático, que permite ao poeta ser ao mesmo tempo participante, ou personagem, e observador; é o que sucede em poemas como *O Fantasma*, *O Espírito* e *O Olho*.

Não temos, é verdade, elementos para identificar estas figuras directamente com o poeta: existe um eu que se desdobra e, como no caso de 'O fantasma' de *Mundo Submerso*, também no poema de título significativo, 'O duplo', de *Luz do Pântano*, tem a perfeita consciência da sua duplicação interior. Em outros textos o desdobramento é mais completo, na medida em que um membro da dupla se dirige ao outro, com recomendações (*A Espada*), o locutor se transforma em personagem e ouve uma profecia sobre a sua pessoa (*O Astrólogo*), ou uma «voz subterrânea» repete as suas palavras (*O Ventríloquo*), é ao mesmo tempo narrador e um dos personagens numa cena que revela as angústias que cada um carrega (*Os Tatuados*), ou ainda, e finalmente, no poema 'A cabeça', em que a cabeça se distancia do corpo, ficando a observá-lo de fora. A estranheza provocada por este processo é reforçada pelos ambientes de pesadelo em que se desenrolam as cenas, um mundo pantanoso, de acordo com o título da coleção, e que, no poema-título, mostra os seus habitantes como afogados angustiados

lançando apelos «na profunda noite» (Rivera, 1948, p. 22). Aliás, *Luz do Pântano* divide-se em três partes, tendo a primeira por título *O Mergulho*, que precisa bem a descida num mundo que parece de sonho, mas cujas visões são produto, não do sono, mas da insónia. Um mundo aquoso, subterrâneo, com lagos (*Os Subterrâneos*, *Além das Faces*), uma «cidade imersa» (*Olho de Vidro*), rios (*Rio Noturno*), mares (*Águas Obscuras*), e pântanos (*Olho de Vidro*), (*Luz do Pântano*), e habitado por peixes, hipocampos, afogados, meninos degolados e «*corpos (que) boiam no eterno pântano* «(*Olho de Vidro*). Um mundo onde se misturam memórias e um real deformado pela visão surrealista, um real que o poeta chamará o «Antilúcido» e a que a ausência de uma dêixis estável tira qualquer hipótese de identificação.

Bem diferente se apresenta o meio físico da segunda parte do livro, a das «belas canções de Ângela», segundo se lê em artigo do *Diário de Minas* (3-12-1950), e que se intitula *As Canções*. Logo no *Itinerário de Ângela*, primeiro poema da secção, o poeta segue no mapa a vinda da sua amada, desde seu nascimento à beira do Volga até o momento da sua emigração, que a traria «ao encontro do afogado», como ele se autodenomina, com evidentes repercussões no significado desta palavra noutros textos do livro. Também a natureza obviamente autobiográfica de certos elementos levanta questões de ordem teórica, que só muito brevemente serão mencionadas e sobretudo porque certos dos poetas de 30 — os casos mais flagrantes sendo Schmidt, Murilo Mendes e Vinicius — fizeram entrar para o seu mundo poético quantidades de mulheres com função simbólica e cujos nomes frequentemente revelam a sua condição de invenções sem pé na realidade física: a Ariana, de Vinicius; a Armilavda, de Murilo; e, em Schmidt, «uma nuvem de jovens com nomes evocativos da mitologia latina: Ismênia, Anarda, Arabela, Lisis, Marina, Lucinda, Estela» (Tolman, 1976). Por outro lado, vários poetas da Geração de 45, levam a utilização de experiências reais ao ponto de nomear as pessoas envolvidas, quer directamente, como no presente caso, ou, embora menos persistente, como na *Elegia Simultânea* de Carvalho da Silva, quer dedicando uma série de sonetos à mulher morta, sem, no entanto, a mencionar por nome nos poemas, como nas *Dez Elegias*, de Mauro Mota. A pergunta que se põe, ou impõe, é saber se a base real perde automaticamente, transformada em material de poema, o visgo autobiográfico, ou se depende do distanciamento que o poeta conseguir em relação a esse material. Certamente, no caso presente, Bueno de Rivera evita qualquer laivo de sentimentalismo, mesmo no

conhecido poema *O Ginecologista*, em que as anotações impessoais do ambiente científico parecem conter, e ao mesmo tempo valorizar as emoções pessoais profundamente angustiadas: «*Olho em volta, busco / a resignação. / Eis o fichário azul / repleto de minúcias / de ventres violados. / Frascos em silêncio, / lírios num copo, / uma tesoura impune. / O algodão voando, / ave do pavor / no pântano de sangue*». (Rivera, 1948, p. 64).

Encontraremos essa mesma contenção nos versos da terceira parte de *Luz do Pântano*, a que foi dado o título *O Tempo* e que inclui a poesia de Bueno de Rivera que se mostra mais comprometida com a colectividade. Na já referida conferência, 'Essência e forma na poesia', o poeta fala na «extraordinária capacidade de amar» do poeta, que permite-lhe identificar-se de tal maneira com os seres e os objectos que «imaginariamente se transforma no próprio objeto», «sente com eles e vive a sua essência». Essa identificação se traduz, em poemas como *A mão recebe o salário*, *Caderno do armazém* ou *Canto da insubmissão*, por um discurso em primeira pessoa: é o operário que, recebendo o salário, constata que as «*Cédulas inúteis, não cobrem / a dor dos dias perdidos*» (ibid. p. 94); é o mineiro que fala em nome dos seus colegas, os «homens tristes» com a sua *ironia indócil* (ibid. p. 110); ou, dirigindo-se ao menino que, enviado ao armazém para comprar fiado, volta «com a resposta e as mãos inúteis» (ibid. p. 96), e é como se o locutor se dirigisse a si próprio menino. Também no belo poema *A morte do electricista Hipólito* o poeta evita cair no sentimentalismo e na demagogia, o que teria sido tão fácil acontecer, pois bastava culpar, digamos, o filho do patrão da morte do operário e teríamos, sem dúvida, uma explosão daquela indignação moral que já foi considerada a emoção predilecta da classe média. Bueno de Rivera não se furta aos horrores da cena da morte, quando o electricista, caindo da escada, é electrocutado pelos fios com que está trabalhando: «*o homem rolando, / a carne em chamas, os fios / se confundido com as veias, / as tuas veias, Hipólito*» (ibid. p. 99). Faz a louvação das qualidades pessoais do electricista, trecho do poema em que pisa o fio do sentimental, mas despoleta a emoção crescente e enriquece o rol das expressões eufemísticas para falar da morte: *Hipólito, o leal, morreu. / Queimou o fusível, Hipólito!*» (ibid. p. 100). Em outros poemas desta secção, sim, Bueno de Rivera opõe o mundo dos patrões ao dos operários, mas em termos duma era que acabou ou cuja continuação causa estranheza. Ainda outros dos textos de *O Tempo* revelam a preocupação, já presente em *Mundo Submerso*, com um mundo mais amplo, digamos que o mundo ocidental procurando recuperar os valores humanistas e

humanitários que seguravam a sua civilização, ameaçada por *A Volta dos Megatérios* em que o poeta «*vê ressurgir a fauna / estranha dos mamutes*» e «*o cão das eras mortas*» (ibid. p. 73), ou por um excesso de materialismo, como em *Os destinos urbanos* cujo «*tráfego é previamente fixado / e todos os sensatos vivem seu minuto / ...no tempo dos relógios*» (ibid. p. 86/7). Contra este mundo dos sensatos, num rasgo de clarividência que parece antecipar a vinda dos *hippies*, o poeta pede o regresso dos mágicos, esses que criaram «*o alucinatório, / a insubmissão, / o azul e a lágrima*» (*Os Mágicos*), tal como, em *O Forno e Estrela*, pedirá ao visionário «*a viva fé / no inexistente; / ...o desequilíbrio, / a lição do mergulho, / a fuga, / o mar*». (ibid. p. 104).

Resta o problema, explorado por poetas mais velhos, como Drummond e Murilo, e por vários dos companheiros de geração de Bueno de Rivera, de como manter uma posição entre os dois mundos, não enjeitando o compromisso com o real, imediato ou distante, mas não se deixando engolir por ele. Problema que serve de tema para poemas inéditos nos livros do poeta, como *História do Cataléptico* e *Inverno Rural*, que transcrevo, juntamente com outro, *Augusto e seu Caminhão*, em apêndice que enriquecerá esta comunicação. Bueno de Rivera parece ter resolvido esse problema, senão nos textos ainda desconhecidos de *As Fúrias*, escritos entre 1949 e 1960, certamente nos poemas de *Pasto de Pedra*, cujo material é profundamente real. As quatro partes que perfazem o livro focam sucessivamente os aspectos mais salientes da economia e da cultura de Minas Gerais: a indústria agropecuária (*Situação da Pecuária*), o minério (*O Reino Mineral*), as igrejas da época do ouro (*Navios Barrocos*) e, finalmente, o episódio histórico da conspiração de Tiradentes (*Inconfidencial Discursivo*). Ao contrário do que faria prever esse adjectivo, a poesia de *Pasto de Pedra* pouco tem de discursivo. O poeta absorveu algumas das lições da poesia concretista, talvez da vertente 'práxis' e, creio que sem dúvida, das experiências do seu coestaduano Affonso Ávila, e se apresenta com uma poesia em grande parte livre das marcas superficiais mais óbvias da presença do poeta, cujo emprego frequente do verbo na terceira pessoa e no tempo presente traduz, no entanto, uma modalidade afirmativa talvez mais forte ainda, já que falta o introito ilocucionário equivalente a *Eu vos digo que...*, como em: «*O diplomata em Paris / é derivado do leite. / O catedrático enfático / é derivado do leite*» etc., (Rivera, 1971, p. 13). Não menos frequentes são as sequências sem verbo, como em 'Mineralogia': «Róseas ortósias/ douto peridoto / místico oligisto / célico espinélio / gênio

espodumênio» (ibid. p. 53), sequência que põe em evidência outros aspectos desta poesia — os jogos sonoros, em que se reforça certa tendência anterior para palavras esdrúxulas, e o verso curto, que em muitos dos poemas valoriza o verso tetrassilábico de Gonzaga, com a vantagem de ressaltar palavras individuais e de dar a esta poesia uma agressividade contundente, menos frequente nos versos dos anos 40 devido à ambiguidade dos símbolos e a certa opacidade do texto.

Convém ressaltar, a jeito de conclusão, que a actualização procurada pelo poeta não pode, de maneira nenhuma, ser tachada de novidade pela novidade. Basta observarmos, aliás, como, nos textos de 'Situação pecuária', a transformação do animal bovino em produtos e em riqueza e poder é acompanhada linguisticamente pela transformação rápida das palavras em outras estruturalmente semelhantes — p. ex. «*A prole pula, polindo o pente*» (p. 34), ou «*Faço laço / caço o boi / no laço lasso / cai o boi*» (p. 35). Ou como, nos versos de *O Reino Mineral*, o ritmo das máquinas é iconizado na repetição de «*cubos tubos e tarugos*» (p. 75) e no final apocopado sem determinantes: «*vida explode / forno bufra / monlevade / lufa-lufa*» (p. 76). A minha comunicação devia terminar da mesma forma, em vista dos limites estabelecidos, mas não resisto a uma última citação — esta do primeiro livro e do mesmo poema com que abri estas considerações — que gostaria de dedicar à memória do poeta:

> Entretanto, morreste. Mas ficou em nosso canto,
> em nosso sangue, em nossa alma,
> a visão do teu mundo, amigo, a claridade
> da tua idéia,
> como a luz na tempestade e que os ventos furiosos
> não conseguem extinguir, apenas avivar.
>
> (Rivera, 1944, p. 43)

APÊNDICE

História do cataléptico

Por que acordaste, Heitor?
Não encontraste o caminho
ou vieste buscar a chave?
Devias seguir, Heitor,
mesmo sem óculos e mapas.
Antes ficasses no túnel,
sem a esperança de auroras...
Mas nunca o regresso, Heitor!

Tua morte significava
a herança de teus sobrinhos,
o noivo ausente, a cadeira
deserta, o lugar no ônibus.

Nem parecias o lívido
que espera a festa do enterro.
Dormias entre as begônias
cercado de teus afetos.
Os livros na estante azul,
um gato sobre o piano,
e na parede, enforcados
no colarinho, os parentes
todos de olho em teu rosto.
Breve serias retrato
na galeria dos mortos.

Por que acordaste, Heitor?
Agora, na sala vazia,
sentado no próprio esquife,
em que meditas, Heitor?
Onde estão os teus amigos
e tua noiva sem lágrimas?

Além da vidraça, o mundo
te comove e te revolta.
Homem fantasma, tens medo,
e redivivo soluças.
Fôra melhor que deitasses
de novo, o véu no rosto,
mãos no peito, e assim ficasses
para sempre, Heitor.

(in *Clã*, n.º 6, dez.º de 1948)

Inverno rural

O inverno viaja os pássaros em céus desconhecidos,
longas estradas correm nos rios da noite vegetal.

Ó solidão do meu corpo na chuva!
Sou apenas um homem e o seu retorno...
A música das águas adormece os galos.
Sob as árvores do sono
ruminam os bois noturnos.

Ó solidão da granja no inverno!
A mão da mulher sob o rosto dormindo
rezou a oração dos relâmpagos
e agora mergulha a carícia entre os cabelos.
A mão que se aquece, me espera
para o banho de sal.

O cão de guarda virá lamber os sapatos familiares
e latirá a sua piedade na treva dos currais...

Com a canção do telhado, os filhos dormem
ensopados de sonho.

Sou o regresso entre os moirões aflitos,
pisando o estrume sem nenhuma rosa.
Longa é a invernada, ululante é o vento nas porteiras,
doce é o sono da família na granja
mas o corpo
que habito sob a chuva,
corre os pastos
como um ladrão de gado.

(in *Tentativa*, Atibaia, out. 1949)

Augusto e seu caminhão

O motor acorda os pássaros.
Vai Augusto na madrugada.

A última estrela e os faróis,
os olhos no desconhecido,
os pés no acelerador.
Na carroceria fantástica
revoam as blusas,
florescem
os instrumentos e os amigos.

Os pneus de pluma, o dínamo,
as engrenagens cantando,
aquele é Augusto, o veloz.
As rodas sulcando o tempo,
aves, nuvens,
ruas imóveis, portas
madrugando no pão.

O sol aumenta a alegria
na pedreira do horizonte.

A tarde é o regresso. Os amigos
se despedem. Vamos, máquina,
que o espera à porta o filho,
a esposa fez o jantar,
o vizinho vem ler o esporte,
o rádio dirá novelas.
Na inocência dos sonhos
sua noite será múltipla.

Augusto é o senhor dos freios,
Augusto voa...

Entre a criança e o poste
oscila o volante, treme
a mão na mudança. A vida
explode no carburador.
Augusto pende o corpo. Rosas
de sangue abrem no peito.
As rosas se multiplicam
no espelho quebrado as rosas
na face e nas mãos de Augusto.

O filho o espera, no entanto
arrastada, morta,
só a máquina fiel chegou.

Ainda os amigos e os pássaros
cantam nos caminhos.
Augusto não amanheceu.

Mas existe o mistério. Quando
a sombra envolve a garage,
rompe o diálogo impossível.
Ossos e peças conversam
sobre a infinita viagem.

Sangue e petróleo se inflamam
na aurora da redenção.
Entram na eternidade
Augusto e seu caminhão.

(in *Tentativa*, Atibaia, junho de 1949)

REFERÊNCIAS

Coutinho, Afrânio, (1970) — *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana, vol. V, págs. 184-187.
Lins, Álvaro (1951) — *Jornal de Crítica*, 6.ª série, Rio de Janeiro, José Olympio.
Medeiros, Aluísio (1956) — *Crítica* (Segunda série, 1946-1948), Fortaleza, Edições Clã.
Milliet, Sérgio (1950) — *Diário Crítico* (6.º vol.), São Paulo, Martins.
Rivera (Júnior), (Odorico) Bueno de (1944) — *Mundo Submerso*, Rio de Janeiro, José Olympio; (1948) — *Luz do Pântano*, Rio de Janeiro, José Olympio; (1971) — *Pasto de Pedra*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial.
Silva, Domingos Carvalho da (1966) — *Eros & Orfeu*, São Paulo, Conselho Estadual de Literatura.
Teles, Gilberto Mendonça (1976) — *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Ed. Vozes.
Tolman, Jon M. (1976) — *Augusto Frederico Schmidt*, São Paulo, Quíron: Brasília, MEC.

Dom Casmurro: Statut du Narrateur et Fonctions du Discours Metanarratif

ELENA RALLE

A la mémoire
de Noël Salmon

«Também se goza por influição
dos lábios que narram».

(Cap. XII, p. 753)

Dom Casmurro, écrit em 1899 [1], est le roman de Machado de Assis qui se présente sous la forme la plus structurée. Il est traversé par une intense réflexion sur l'écriture [2] et sur les techniques narratives. Oeuvre de maturité, il recèle des effets de lecture d'une richesse et d'un raffinement tout à fait surprenants dans le roman brésilien de cette époque [3].

---

[1] Le texte auquel nous nous référons ici, est celui des oeuvres complètes: *Machado de Assis, Obra Completa*, organisée par Afrânio Coutinho, Editôra José Aguilar Ltda., Rio de Janeiro, 1959. *Dom Casmurro* va de la page 729 à la page 870 du vol. I. Dans les citations, nous ne donnerons que le numéro du chapitre en chiffres romains et celui de la page. Les mots et passages sont soulignés par nous.

[2] Sur la notion d'*écriture*, voir Roman Jakobson, *Linguistique et Poétique*, in *Essais de Linguistique Générale*, Les éditions de Minuit, col. Arguments n.° 14, Paris, 1963; et Jean Peytard, *Problèmes de l'Ecriture du Verbal dans le Roman Contemporain*, in *La Nouvelle Critique*, Colloque de Cluny I, Linguistique et Littérature, Les Editions de La Nouvelle Critique, Paris, avril 1968. Dans son article, J. Peytard oppose *élocution* à *phonie* et *écriture* à *graphie*. Cette opposition se fonde sur les fonctions du message telles que les définit Jakobson: *phonie* et *graphie* répondent à la fonction dénotative, *élocution* et *écriture* à la fonction poétique (p. 29). «Entre les éléments de l'acte de communication (ordre scriptural) verbaux et non-verbaux, quels sont les types de relations» qui existent? C'est la conscience chez l'écrivain de ces relations qui caractérisent *l'écriture* par rapport à la *graphie*. «L'écriture ce serait l'investigation de ces relations, l'exploration, et complémentairement, l'effort pour rendre apparentes, lisibles, ces relations, pour les instituer par la langue et ses ressources. D'où cette polarité de l'acte d'écrire: enquête et hypothèse sur le langage» (p. 31). Voir aussi J. Peytard, *Syntagmes*, Les Belles Lettres, publ. Annales de Besançon, Paris, 1971.

[3] La concision qui nous impose la nature d'article que devra prendre notre étude laissera dans l'ombre une multitude d'aspects fondamentaux de l'analyse et de l'oeuvre elle-même. Certaines affirmations pouvant paraître hâtives, voire obscures, nous essaierons de les

Apparemment, le récit semble se développer avec nonchalance, sans orientation précise, suivant des détours multiples imposées par des digressions, que l'on pourrait tenir pour superflues, et par des commentaires qui retardent l'action sans paraître ajouter à la narration rien de fondamental. La lecture attentive et l'analyse méthodique permetront de corriger cette impression et de révéler des niveaux de signification de plus en plus complexes où ces digressions, ces commentaires et le discours métanarratif[4] qu'ils introduisent trouveront leurs fonctions précises et leur profonde fécondité. En s'intégrant à l'ensemble du récit, ils provoquent une subversion de l'écriture et de la lecture qui font, nous semble-t-il, l'originalité de cette écrivain par rapport aux romanciers latino-américains qui lui sont contemporains. Dans le cadre de cette brève étude, c'est à une partie de ces aspects que se rapportera notre analyse, c'est-à-dire à l'examen du *mode de narration* choisi par l'auteur et de ses implications pour la signification de l'oeuvre.

Construit comme une simulation d'un «récit encadré»[5], c'est-à-dire présenté avec tous les éléments de sa production (un narrateur explicite, un lieu et un temps de la narration, un ou des narrataires, implicites ou non, etc....), ce roman semble être celui où Machado de Assis en tant que «scripteur» a choisi — pour employer une image anachronique créée par Louis Aragon — *d'abattre son jeu*[6].

En ce qui concerne la littérature écrite, les cas de figure du récit encadré sont très nombreux. Le cas-type est celui où le narrateur explicite coïncide avec l'auteur historique. Dans notre cas, le narrateur serait Machado de Assis lui-même, se présentant en tant que tel dans le texte. Or, dans *Dom Casmurro*, il n'y a que simulation d'un modèle autobiographique qui s'inscrit dans le texte sous la forme d'un ensemble complexe de fonctions spécifiques de l'acte de raconter.

développer plus longuement dans le cadre d'une deuxième publication. Il en est de même pour ce qui concerne la terminologie descriptive que nous aimerions présenter et discuter à un niveau théorique.

[4] *Discours métanarratif:* récit du récit ou réflexions sur le récit dans une oeuvre de fiction caractérisé par la narration.

Cf. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Seuil, Paris, 1972.

[5] Voir Jaap Lintvelt, *Modèle Discursif du Récit Encadré*, in *Poétique*, n.° 35, Seuil, Paris, septembre 1978.

[6] Titre de l'essai de Louis Aragon où il explique comment et pourquoi il écrit: *J'abats mon jeu*, Editeurs Français Réunis, Paris, 1959. Il écrira plus tard dans le même esprit: *Je n'ai jamais appris à écrire ou les INCIPIT*, Skira, coll. Sentiers de la Création, Genève, 1969.

QUI EST LE NARRATEUR DANS «DOM CASMURRO»?

Malgré les quelques ressemblances avec l'auteur concret qui pourraient être relevées, le narrateur (Bento Santiago, alias Dom Casmurro) n'est ni Machado de Assis, ni l'un de ses possibles masques littéraires comme il arrive souvent[7]. C'est un personnage créé de toutes pièces avec son identité propre et sa propre histoire qui diffère profondément de celle de l'auteur. Il se présente explicitement dans le texte, depuis le début, non seulement comme narrateur, mais aussi comme scripteur, ou «auctor» d'un récit qui se fera par écrit[8]. Bento Santiago ne semble pas être écrivain. Malgré l'impression causée par la première anecdote (un jeune poète lui montre ses vers pour qu'il les apprécie) qui peut nous faire croire qu'il est un homme de lettres, rien, par ailleurs, ne nous permettra de déduire qu'il en soit un[9]. Il nous dira, à la fin du deuxième chapitre, que le livre qu'il se propose d'écrire sera, pour lui, un entraînement:

> «Dêste modo, viverei o que vivi e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo» (II, p. 731).

Nous apprendrons plus tard qu'il est avocat, mais il parlera très rarement de ses activités professionnelles. A la fin, il annoncera l'écriture d'un autre livre, «*A História dos Subúrbios*», revenant à l'idée dont il s'était initialement détourné.

Son attitude n'est pourtant pas celle d'un écrivain. Son récit est présenté comme «livre» depuis le début: le premier chapitre traite du choix du titre. Provisoire, bien sûr. Comme d'autres éléments du texte, il pourra être changé jusqu'au moment où le livre atteindra son état définitif d'oeuvre imprimée. Il y a donc dans ce roman une histoire du récit lui-même, voire du livre qui en sortira. Le modèle discursif en est d'autant plus complexe que l'acte d'écrire y est présenté

---

[7] Par exemple dans le cas du poète portugais Fernando Pessoa.

[8] Voir Jean Peytard, *op. cit.*, F. Stanzel, *Die Typischen Erzählungen Dostoevskijs*, Munich, Fink Verlag, 1973, cité par J. Lintvelt, *op. cit.*, p. 355; et Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972.

[9] Après avoir raconté la tentative frustrée de faire un sonnet lorsqu'il était au séminaire, le narrateur nous dit: «Pelo tempo adiante escrevi algumas paginas em prosa, e agora eu estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal». (LV, p. 788).

à la fois comme simultané à la lecture et comme un incessant retour sur ce qui a été écrit et une projection sur ce que sera son devenir:

> «Talvez risque isto na impressão», dira-t-il plus tard, «se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica. E desde já fica, porque, em verdade, é a nossa defesa» (LI, p. 783).

En outre, il faut dire que ce modèle de l'écriture inscrit nécessairement un modèle de la lecture [10]. *Dom Casmurro* est en effet constamment traversé d'apostrophes au lecteur et d'irruptions du narrateur. Ce n'est pas nouveau chez Machado de Assis. Si, dans ses premiers romans, cela est plus rare, à partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ce jeu deviendra plus systématique [11].

Le narrateur s'inscrit ensuite comme personnage. Si son «âme extérieure» [12] a été rapidement définie par le commentaire qu'il fait du sobriquet dont l'a affublé le jeune poète du premier chapitre, il ne peut se contenter de cette image sociale qui cache mal une complexité psychologique que le lecteur sera amené à découvrir dès le deuxième chapitre. Qui est-il? Comment vit-il? Pourquoi écrit-il ce livre? Il vit seul avec un domestique dans une maison qui lui appartient et qu'il a fait construire dans la banlieue de Rio de Janeiro, à Engenho Novo. Il est vieux comme le mobilier et la vaisselle dont il se sert. Il décide de

---

[10] Il ne nous est pas possible de développer cet aspect dans le cadre de notre article (cf. la partie finale). L'analyse du statut et du rôle du «narrataire» — celui à qui se destine le récit —, à travers tout ce que le narrateur dit *de lui* et *à lui*, à travers la présence dans le texte du thème de la lecture, le recours à l'intertextualité par l'allusion, la citation, etc.... fait entrevoir la leçon de «modernité» de lecture que Machado de Assis donne à ses contemporains. Il nous semble, en effet, qu'il travaille à faire passer le lecteur de la «lecture naive» à une lecture d'analyse qui fera de lui un apprenti en critique littéraire.

[11] Dans les romans de la première période, le rôle du narrateur est différent, moins élaboré et moins complexe; le lecteur est moins sollicité. On lui présente les analyses psychologiques des personnages toutes faites. Le narrateur est «omniscient», il révèle tour à tour les pensées et les sensations de tous; les personnages «parlent» ou «pensent» dans un langage ampoulé, rhétorique, brodé de lieux communs; l'humour y est absolument absent; les optiques ne se construisent pas en fonction des différences d'âge, de mentalité, de statut. Des passages d'un goût «romantique» douteux gâtent les meilleurs moments du récit. Voici quelques pensées de Félix, le protagoniste de *Ressurreição:* «Antolhava-lhe o lar doméstico como a idade da paz e da concórdia. Não via às portas dela o lívido espectro da dúvida; flores e fôlhas verdes, não mortíferas, senão vivificantes, pareciam alcatifar-lhe o caminho e convidá-lo a descansar enfim da vida que tão mal vivera». (*Ressurreição*, 1872, ch. XIX, p. 92).

[12] A «alma exterior» est l'une des meilleures trouvailles de Machado de Assis qui apparaît dans le conte *O Espêlho*, in *Papeis Avulsos*, (O.C., Tomo II, p. 341 et ss.), petit chef-d'oeuvre où le héros, un militaire, n'est sauvé de la folie que parce qu'il remet son uniforme, devenu son «âme extérieure», sans lequel il se voyait dans le miroir comme «uma nuvem de linhas sôltas informes». «Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro» dit le narrateur de ce conte, aux quatre messieurs qui l'écoutent.

raconter ses souvenirs de jeunesse. Pourquoi? Les motivations sont nombreuses. Il s'agit pour lui de «restaurar na velhice a adolescência», de «recompor o que fui». Cet homme «casmurro, calado e metido consigo» part ainsi *à la recherche du temps perdu*, de ses *illusions perdues*, sans pourtant beaucoup d'amertume:

> «Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra cousa. A certos respeitos, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo, alguma recordação doce e feiticeira» (II, p. 730).

Il n'en est pas à son premier essai, mais les autres tentatives ont échoué. C'est, d'abord, en reconstruisant la maison où il a vécu son adolescence qu'il cherche à *se retrouver*. C'est la maison d'Engenho Novo, image, copie fidèle, de celle de la rue Matacavalos [13]. Il aurait pu, nous expliquera-t-il à la fin du livre, aller vivre dans l'ancienne lorsqu'elle existait encore, bien que désertée des êtres chers que la mort avait emportés:

> «Hão de perguntar-me por que razão, tendo a propria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta».

C'est qu'après y avoir cherché dans chaque objet, dans chaque coin, un murmure d'amitié, un écho familier, il s'y était senti comme un étranger: «Tudo me era estranho e adverso» (CXLIV, p. 866).

Ni revoir l'ancienne maison, ni la reconstruire n'ont pu permettre au narrateur de se retrouver ni de recoller les morceaux dispersés de son visage intime. Ces miroirs lui renvoient une image vide: «se em tudo o rosto é igual, a fisionomia é diferente». Ce ne sont pas que les êtres

[13] Dans *D. Casmurro* apparaissent de nombreux doubles et images réflétées. La maison de Matacavalos est une copie fidèle de l'autre. L'âme est une maison (LVI, p. 790), l'amour un château (CVIII, p. 847). Les portraits, les photos, redoublent les personnes comme les prénoms. Les ressemblances se multiplient: Bentinho est le portrait de son père dont il est le fils légitime, tandis qu'Ezequiel, son fils, est le portrait de son ami intime, Escobar. L'opéra est l'image de la vie, *Othello* du roman. Enfin, les rapports que Bento Santiago aura avec d'autres femmes, après le départ et la mort de Capitu, seront représentés par une étrange exposition de tableaux (ou de souvenirs?) à l'avant-dernier chapitre: «Elas é que me deixavam como pessoas que assistem a uma exposição retrospectiva, e, ou, se fartam de vê-la, ou a luz da sala esmorece (...). Não voltavam mais (...). Então se aparecia outra visita, dava-lhe o braço, entrávamos, mostrava-lhe as paisagens, os quadros históricos ou de gênero, uma aguarela, uma *gouache*, e também esta cansava, e ia embora com o catálogo na mão» (CLMVII, p. 869).

aimés qui manquent: «falto eu mesmo», dit-il, «e esta lacuna é tudo» (II, p. 730). Voilà donc ce qu'il investit dans ce livre qui n'est pas encore: la quête de sa propre essence [14].

Ses amis s'en vont «estudar a geologia dos campos santos», sa vie solitaire est monotone: «quis variar, e lembrou-me de escrever um livro». Il pense, dans un premier moment, écrire l'histoire de la banlieue, mais cette tâche aride le décourage. L'idée lui vient ainsi de raconter quelques souvenirs «dos tempos idos» [15].

Ce narrateur n'est donc pas seulement une instance rhétorique introduite dans le texte pour rendre plus complexe le jeu de l'écriture, ni un raccourci pour expliquer, au lieu de raconter, ce qui résiste à «l'illustration». C'est un être qui se construira dans toute sa complexité psychologique dans et par le récit à venir. Première *ironie* de l'auteur abstrait: le narrateur doit se «trouver» dans le futur du texte tout en racontant comment il peut se retrouver dans la mémoire de son passé. Une fois de plus, Machado de Assis explore et exploite les possibilités innombrables qu'offre la fiction tout en dévoilant les mécanismes profonds de l'illusion romanesque.

PERSONNAGE-NARRATEUR ET PERSONNAGE-NARRÉ

Au troisième chapitre, enfin, le narrateur ôte ses propres habits pour revêtir ceux du protagoniste: Bentinho adolescent. Le récit promis commence, le discours liminaire simulé disparaît aussitôt;

> «Ia entrar nas salas de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta».

Ces lignes ouvrent le chapitre. Sans le savoir, le lecteur est brusquement (ex-abrupto) projeté dans le passé. Le rideau s'est levé. Le tableau commence à bouger. Pour le rassurer — ou pour ne pas se faire tirer les oreilles? —, voici qui intervient le narrateur pour fournir

[14] «Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'escris; c'est mon essence*. Ora, há um só modo de escrever a própria essência, é contá-la tôda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção e à reconstrução de mim mesmo» (LXVIII, p. 802).

[15] Cfr. ch. I, p. 730.

les indications scéniques qui manquaient, après quoi il disparaîtra à nouveau:

> «A casa era a da rua Matacavalos, o mês de novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857».

Cela est écrit quarante ans après[16] dans la maison d'Engenho Novo: époque et espace qui caractérisent le narrateur. Le texte oscillera désormais entre ces deux plans: le registre du personnage-narrateur et celui du personnage-narré. Si les difficultés ne manquent pas, Machado de Assis s'en tirera avec une adresse géniale, le lecteur glissant très souvent d'un registre à l'autre sans s'en apercevoir et les deux êtres fictifs se construisant dans une étroite interdépendance, tout en gardant leur différence spécifique.

Cette différence ne sera pas seulement le fait d'une accumulation d'indices extérieurs comme l'âge, le prénom affûblé d'un diminutif, la variation des lieux et des moments où se développent les deux situations narratives emboîtées: le récit de l'écriture du livre et le récit des souvenirs de jeunesse. Elle se construira aussi grâce à la création de deux optiques divergentes[17]: celle de l'adolescent, qui découvre la vie et qui fait son *éducation sentimentale*, et celle du vieil homme solitaire qui, n'ayant plus rien à découvrir, se penche désormais sur *le pourquoi* et *le comment* de cette même vie. Et ce sera seulement à la fin du livre que le lecteur s'apercevra que la première optique a sournoisement rejoint la deuxième.

L'écriture qui soutient ces deux optiques est, elle-même, le dialogue et la convergence de deux discours différents. Sans cassures abruptes, sans soubresauts maladroits, elle se bâtit en douceur dans le présent de la narration, «simultané» à la lecture, et dans le passé de la mémoire.

Le registre du narrateur permettra à celui-ci de faire des anticipations sur l'avenir, qui restera opaque pour le personnage-narré, Bentinho, et qui seront autant d'orientations de lecture pour ce

[16] «Agora é que o lance é o mesmo; mas se conto aqui, tais quais os dous lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo». (XXXVIII, p. 770).

[17] Nous employons ici le terme «optique» au sens abstrait de *manière de voir*, ou de *percevoir*, et de sentir les événements, les objets et les êtres, pour qu'il n'y ait pas de confusion avec «point de vue» ou «vision», termes qui se réfèrent plutôt au rôle de l'observateur qui «voit» ou «entend» à partir d'un point déterminé de l'espace, ou au rôle d'énonciateur du récit.

déchiffreur d'énigmes qu'est tout lecteur avisé. Le narrateur pourra approcher aussi l'auteur abstrait lorsqu'il projettera — et ce n'est pas un hasard — sur son récit, les différents modèles de la vie et du roman que sont d'une part les doubles, les maisons, les portraits, les métaphores et images récurrentes et, d'autre part, la théorie de l'opéra et la tragédie d'Othello [18].

Ecriture en abîme, jeu de miroirs où l'image reflétée est pourtant changeante, contradictoire et insaisissable: le registre du narrateur s'ouvre ainsi sur le discours poétique et la théorie du roman. Tandis que l'optique et la perspective du personnage-narré évoluent dans le cadre de la fiction la plus pure (monde narré), l'optique et la perspective du personnage-narrateur relèvent plutôt de l'univers métanarratif et elles construisent leur image symétrique: l'optique du lecteur. Ce modèle de la lecture ne détermine cependant pas l'interprétation du roman. Il vise, nous semble-t-il, à permettre au lecteur, en lui laissant une liberté de réflexion et d'analyse surprenante, d'accéder à la «critique» qui en est, d'ailleurs, dans le Brésil de l'époque, à ses premiers balbutiements.

QUELQUES EXEMPLES

Cette évolution parallèle de deux discours provoque deux attitudes de lecture: une «passive» et l'autre «active». En effet, lorsque prédomine l'optique de Bentinho, le lecteur pourra jouir des plaisirs de l'identification par sympathie avec ce personnage, participer à ses péripéties introspectives, en découvrant ou en revivant avec lui les premières émotions de ses amours juvéniles, et oublier qu'il s'agit d'un personnage narré. C'est dans ces moments que se tait la voix narratrice, que le narrateur disparaît. Cette disparition, cet effacement de l'optique du narrateur, sera plus évidente lorsque la tension psychologique tendra à l'oppression. Dans ce roman, où l'action est essentiellement psychologique, ces moments de tension émotionnelle qui ne concernent que le personnage-narré [19], ne dominent pas le récit

[18] Nous en parlons dans la dernière partie.

[19] En effet, dans ce roman, on ne sait jamais ce qui se passe à l'intérieur des autres personnages: ils sont *opaques* autant pour le lecteur que pour Bentinho qui ne connaît ce qu'ils pensent que par ce qu'il peut déduire de leurs manifestations externes. Le lecteur, par exemple, ne saura jamais avec certitude si Capitu l'aimait car, dans le texte, il n'y a que de très rares indices des sentiments qu'elle a pour lui et dont il semble être très sur.

par leur étendue (quantité) mais par leur intensité (psychologique) qui est justement due aux percées de l'optique de Bentinho. Parallèlement à la tension psychologique, qui se distribue en épisodes (ou chapitres) indépendants et séparés par d'autres où elle est pratiquement absente, le silence de la voix narratrice s'introduira, lui-aussi, par gradation.

Le récit de base, c'est-à-dire celui qui reste dans les limites de l'optique de Bentinho, commence au Ch. III: «A denúncia». Nous n'y avons trouvé qu'une rapide irruption du narrateur: au début. Entre ce premier moment et celui qui le suit immédiatement (Ch. XII), la voix du narrateur reprend le dessus pendant huit chapitres dans lesquels elle présente les personnages qui viennent d'entrer en scène, expose la théorie de l'Opéra (modèle de la vie et image inversée du roman) annonce au lecteur le programme narratif qui en découle [20], explique l'origine du voeu de D. Glória qui destine Bentinho à la prêtrise. Ce n'est qu'après toutes ces pages que nous retrouverons Bentinho au même moment et à la même place où l'avait abandonné le narrateur à la fin du chapitre III et au début du chapitre IV:

> «José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéias; não has havendo, servir a prolongar as frases. Levantou-se para ir buscar o gamão que estava no interior da casa. Cosi-me muito à parede, e vi-o passar com (...) (Ch. IV, p. 732)

> «Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela bôca fora. Não me atrevia a descer à chácara, e passar ao quintal vizinho. Comecei a andar de um lado para outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. Vozes confusas repetiam o discurso de José Dias:
>
> «Sempre juntos...»
> «Sempre segredinhos...»
> «Se êles pegam de namôro...» (Début du Ch. XII, p. 740)

Surpris par ce qu'il a entendu dire à son sujet dans cette inoubliable «tarde de novembro», Bentinho est la proie des émotions les plus diverses. Il entend des voix, il les écoute et reécoute pour

---

[20] *Programme narratif* équivaut, pour nous, à une image, ou à un résumé du récit, qui contient tous ses motifs fondamentau, présentés parfois sous la forme d'une allusion. Ils forment le conflit central qui n'apparaîtra que plus tard. Dans *D. Casmurro*, par exemple, le conflit central de la II partie est le drame de la jalousie et du doute, la trahison de la femme aimée avec le meilleur ami du mari, la quête des preuves et le châtiment de l'infidèle. C'est exactement cela qu'annoncent les allusions à la tragédie d'*Othello*.

essayer de comprendre ce qui lui arrive. Premier moment de l'émotion: le narrateur peut se glisser subrepticement dans le texte et résumer quelque peu les allées et venues du jeune homme:

> «Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que passastes à direita e à esquerda, segundo ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gôzo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava e me trazia arrepios e me derramava não sei que bálsamo interior» (Ch. XII, p. 740).

Malgré l'irruption du ton lyrique, l'émotion résumée ne permet pas tout à fait l'identification du lecteur avec le personnage. L'effet est plutôt d'une ironie légère et complaisante qui l'en éloigne. La variation de ton et de voix permet pourtant de prêter à l'émotion une durée que renforcent et intensifient les répétitions. De plus, elle n'est qu'à son début. Peu à peu la voix de Bentinho reprend le dessus. Le voici qui s'interroge, se souvient, s'extasie. «Com que então eu amava a Capitu, e Capitu a mim?» Il rassemble ses souvenirs récents, cherche des indices, des preuves:

> «Pois francamente só agora entendia a emoção que me davam estas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa dela fugia-me, sem que eu a buscasse nem suspeitasse».

Le souvenir vécu cède la place à la réflexion sur le souvenir, introduit la distance. Bentinho, en effet, ne peut sortir de cet état d'agitation psychique pour penser à la fois que la cause de tout cela lui échappe et qu'il ne la recherche même pas. Discours du narrateur et discours du personnage se mêlent intimement; au présent de la narration racontée («só *agora* entendia a emoção que...»)[21], se mêle le présent de la narration, le commentaire de Dom Casmurro qui, lui, peut se permettre de percevoir que la cause de tout cela échappait (alors) à Bentinho. A la première prise de conscience de celui-ci se substitue la conscience de l'homme expérimenté et, à la fin du chapitre, la «science» du narrateur:

> «Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fôsse comparável qualquer

[21] Le déictique «agora» indique le moment de la prise de conscience de Bentinho et non le présent de l'acte de narrer, comme l'on pourrait croire.

> outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira» (XII, p. 741).

Après la transition que représente le titre du chapitre suivant «Capitu» — qui n'est que la mise en évidence de l'objet de ses pensées et de la finalité du chapitre [22] — Bentinho, arraché de sa rêverie par une voix qui crie son nom, se sent irrésistiblement attiré vers le lieu où se trouve sa jeune amie. L'émotion est ici insensiblement tempérée par le ton comique qui annonce le narrateur:

> «Não me pude ter. As pernas desceram-me os três degraus que davam para a chácara e caminharam para o quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e as manhãs também. Que as pernas são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de idéias. As minhas chegaram ao pé do muro» (XIII, p. 741).

La désarticulation du personnage, réduit à l'automatisme de ses jambes, mérite un commentaire qui ne peut être que le fait d'une réflexion rétrospective du narrateur. Il en profite d'ailleurs pour créer un nouveau décor: dans le mur s'ouvre une porte qui donne sur la cour de Capitu et sur les souvenirs qui, tout en continuant ceux du chapitre antérieur, permettent de réintroduire insensiblement l'optique de Bentinho. Par le biais du regard qui se pose sur un détail du décor, la porte, et des souvenirs d'enfance qui sont communs au narrateur et au personnage-narré, la distance est à nouveau réduite: nous repassons du raconté au vécu. En effet, ce ne sera pas le narrateur qui nous présentera Capitu, comme il a fait pour d'autres personnages. C'est à travers les yeux de Bentinho lui-même que nous la «verrons» pour la première fois, car lui aussi la regarde comme s'il ne l'avait jamais vue, la redécouvre dans toute la splendeur dont son amour l'auréole. L'émotion émerge à nouveau dans le texte: Bentinho est paralysé, il bégaie. Il veut lui raconter qu'il sera obligé d'entrer au séminaire pour voir quelle sera sa réaction. Soudain le narrateur semble s'apercevoir que Bentinho réfléchit trop clairement. Il intervient, alors, rapidement, pour s'effacer aussitôt devant le personnage:

> «Mas todo este cálculo foi obscuro e rápido; /narrateur/ senti que não poderia falar claramente, tinha *agora* a vista não sei como...» (XIII, p. 742).

---

[22] Il s'agit, comme pour les chapitres IV, V, VI, et VII, de la présentation du personnage qui va (ou qui vient d') entrer en scène. C'est d'ailleurs dans ce chapitre qu'apparaît le «portrait» physique de Capitu.

Ecrire c'est aussi *étaler* dans l'espace et dans le temps. L'instantanéité des sensations est toujours neutralisée par la linéarité du langage. Au début du chapitre suivant le narrateur nous le rappellera:

> «Tudo o que contei no fim do outro capítulo foi obra de um instante. O que lhe seguiu foi ainda mais rápido. Dei um pulo, e antes que ela raspasse o muro...» (XIV, p. 743).

Ce discours métanarratif qui caractérise le rôle et le statut du narrateur oblige le lecteur à avoir la deuxième attitude de lecture dont nous avons parlé ci-dessus: la lecture «active», qui lui apprendra à lire ou à relire — à re-décoder — cette écriture qui avoue en partie son impuissance. Le lecteur n'est désormais plus confronté seulement au problème du personnage narré, mais aussi aux péripéties de la mémoire du personnage-narrateur et à celles de l'écriture qui se construit sous ses yeux, sans voiles ni mensonges, mais par des chemins détournés. En voici un autre exemple. Bentinho découvre, gravés sur le mur, de la main de Capitu, leurs deux prénoms. Leurs yeux se rencontrent. L'aveu silencieux les paralyse ... Trop difficile à décrire, ou trop émouvant, ce moment se fige et s'éloigne. La voix du narrateur accompagne en sourdine le chant du choeur:

> «Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade não falamos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco... Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado; sinto a falta de uma nota escrita *naquela* mesma noite, e que eu poria aqui *agora* com os êrros de ortografia que trouxesse, mas não traria nenhum, tal era a diferença entre o estudante e o adolescente. Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres» (XIV, p. 743).

Les fonctions de ces irruptions, nombreuses mais savamment distribuées dans le corps du récit, sont multiples. Si, d'une part, elles renforcent la tension psychologique en intensifiant la charge émotionnelle par les arrêts brusques du récit et sa réjection dans le passé du souvenir (en le figeant dans des scènes ou tableaux, en le redoublant d'images, de métaphores et d'intonations poétiques), d'autre part, elles introduisent des motifs nouveaux qui dynamisent aussi bien le récit que la lecture. Aveux d'impuissance à fixer les souvenirs d'ordre émotionnel dans la mémoire ou dans l'écriture, analyses psycho-

logiques du protagoniste adolescent, citations, allusions et réflexions diverses — tout cela tend à provoquer chez le lecteur une nouvelle «identification» (la sensation d'être à la place de) avec le narrateur et à le faire participer à l'activité créatrice.

UNE ECRITURE PROVOCATRICE

De D. Casmurro, personnage-narrateur, ainsi magistralement créé, se dégage peu à peu, par le jeu complexe de l'écriture dévoilée, l'image du narrateur-scripteur, sorte de metteur-en-scène, «dramaturgo e contra-regra», qui ne se contente plus seulement de l'aventure narrative et des avatars de la mémoire, mais qui veut aussi mettre à nu le côté artisanal de la construction du texte, de la fabrication du récit, du livre et de sa signification.

Artifices de langage, sur lesquels il attire lui-même l'attention du lecteur[23], construction théâtrale du récit — qui apparaît dans l'affrontement des perspectives, des «voix», des «angles de vision», références au théâtre, à la peinture, à la musique —, clés pour l'interprétation de l'«histoire», indices, pistes, fausses ou vraies, tout est mis en jeu pour provoquer le lecteur — juge, collaborateur ou complice —, qu'il ne cessera de solliciter[24]. Créé par les nombreuses apostrophes qui parsèment le récit, ce «narrataire», à chaque fois différent (lectrices chastes, frivoles, lecteurs crédules et incrédules, moralistes précoces, pervers ou naïfs, prêtres, médecins, poètes, coiffeurs etc.) — sert à construire le modèle de la «lecture en train de se faire», image symétrique de l'écriture qui se fait.

---

[23] Les exemples sont nombreux. Lors de la chute d'une jolie dame dans la rue, Bentinho est troublé à la vue de ses jambes. Le narrateur essaie de décrire son état de confusion: «Dali em diante, até o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma queda; a algumas adivinhei que traziam as meias esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas... Ou então... Também é possível... Vou esgarçando isto com reticências para dar uma idéia das minhas idéias, que eram assim difusas e confusas; com certeza não dou nada» (LVIII, p. 791).

[24] Des chapitres entiers lui sont consacrés: (XLV) «Abane a cabeça leitor»; (CXIX) «Não faça isso querida» (leitora); (CXXX). Dans ce dernier, «A. D. Sancha», c'est le personnage de Sancha, amie intime de Capitu et femme d'Escobar, qui est considérée comme lectrice éventuelle du roman par le narrateur. Il la supplie de ne pas poursuivre la lecture pour ne pas souffrir avec la révélation de la double infidélité (celle de son mari et celle de sa meilleure amie). La fiction déborde le cadre du roman pour atteindre l'espace de la lecture «réelle». Par ailleurs, il invitera le lecteur a *compléter* le roman: «É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas» (LIX, p. 792).

Sans troubler, pour autant, l'illusion romanesque, ces artifices la détruisent là où le roman doit se profiler en tant que tel, face aux autres types de «discours» qu'il peut intégrer sans perdre sa spécificité: mémoires, autobiographie, confessions, poésie, drame, critique etc....

ARTIFICES DE LANGAGE ET ECRITURE OUVERTE

Les différents plans spatio-temporels (époques et lieux qui opposent *récit* à *écriture*) se construisent, en partie, grâce au jeu des temps verbaux et des déictiques qui leur sont correlés. Le discours du narrateur-scripteur est marqué par l'emploi du présent de l'indicatif qui simule le présent de l'écriture, son aspect imperfectif et le présent de l'irruption du souvenir, tandis que le récit du souvenir lui-même est dominé par les temps du passé. Le discours liminaire des chapitres I et II en est la première démonstration; mais c'est au chapitre VII que cela commencera à apparaître avec une plus grande évidence. Le narrateur y présente sa mère (D. Glória) en articulant au moins quatre niveaux temporels: d'abord, la mère à 31 ans (mort du père), puis à 42 ans (époque où commence le récit: 1857), puis à 20 ans (mariage). Celui-ci est donc le plan le plus éloigné; le narrateur n'est pas encore né. Le quatrième niveau correspond au «présent» c'est-à-dire à l'époque où il écrit le livre (1857 + 40 ans = 1897):

> «*tenho ali* na parede o retrato dela, ao lado do do marido, tais quais na outra casa...» (VII, p. 735).

Un plan spatial se dégage aussi par la présence des déictiques et par la référence à des détails du décor.

> «mas, *aqui estão os* retratos de ambos, sem que o encardido tempo lhes tirasse a primeira expressão. São como fotografias instantâneas de felicidade» (id. p. 736)

En outre, les mots «fotografias instantâneas» s'opposent au mot «pintura», créant ainsi un écart entre l'époque où les portraits étaient encore «peints» et celle de D. Casmurro, où la photographie[25] était devenue certainement plus courante.

[25] L'emploi du mot «photographie» pour désigner l'image obtenue par ce procédé, date, du moins pour le français, de 1871. (Cfr. Paul Robert, *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1968).

Le regard du lecteur accompagne celui du narrateur en *lisant*[26] à la fois le portrait verbal (littéraire) qui présente la mère dans sa toilette et dans ses activités quotidiennes, portrait qui «vit» dans le passé, et celui qui est «peint» (avec des mots aussi) qui est tout à fait figé dans le passé et tout à fait «présent» car il l'a sous ses yeux «ali» et «maintenant». Image figée comme est figée la vie (la maison) de D. Casmurro. Et, dans ce présent figé, où le seul mouvement est celui de l'écriture qui se fait, la vie fera irruption par la mémoire, pour se figer elle-même, ensuite, dans le livre qui s'écrit. Le passé sera donc «vécu» comme un présent qui s'approche, s'éloigne, se fige au gré des mouvements de la mémoire et des mouvements narratifs, tandis que l'écriture construit son présent, son futur et son propre passé:

«Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro»... (VII, p. 736)

Comme les portraits, les souvenirs garderont leur fraîcheur sans que la patine du temps estompe leur «primeira expressão».

Par ailleurs, c'est souvent par l'occurrence savamment située des déictiques spatio-temporels correlés à la personne-je (référée aussi bien au narrateur qu'au protagoniste) que le lecteur découvrira la présence des charnières et des passerelles qui lui permettent de circuler entre une époque et l'autre, de se déplacer d'un plateau à l'autre, de passer d'un *point de vue* à l'autre. Les exemples sont nombreux. Au Ch. XVIII, après avoir parlé avec Capitu au sujet du séminaire et après la longue réflexion de la jeune fille qui se fait dans une atmosphère de tristesse voilée, Bentinho s'apprête à savourer une «cocada» achetée au vendeur ambulant dont le refrain a bercé leur enfance:

«Chora, menina, chora,
Chora, porque não tem
vintém»,

Capitu, elle, n'a pas envie de goûter la friandise; le narrateur explique:

«Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerícia, rindo, saltando, trocando os papeis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou *agora*, porque logo depois me disse:

[26] «O que *se lê* na cara de ambos é que se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, êles a tiraram no bilhete comprado de sociedade» (VII, p. 736).

— Se eu fôsse rica, você fugia, metia-se no paquête e ia para a Europa» (XVIII, p. 748).

«*Agora*», est le lieu d'un amalgame où le déictique, tout en donnant l'impression qu'il se réfère au présent de la narration, correspond, en réalité, au moment où l'action a été *arrêtée* par le narrateur qui a justement évité d'employer le déictique de distanciation «naquele momento».

Parfois, il semble contraindre ces mécanismes sémantiques et narratifs à se dévoiler. Après les aveux silencieux entre les deux adolescents (Ch. XVI), leur premier moment d'idylle est interrompu par l'apparition soudaine du père de Capitu dans le jardin où ils se trouvent (Ch. XV). Pádua entraîne Bentinho vers son volière d'oiseaux rares, tandis que Capitu rejoint sa mère que «continuava à porta da casa», c'est-à-dire à l'autre extrémité du jardin. C'est le moment que choisit le narrateur pour introduire l'histoire de Pádua (Ch. XVI). Celui-ci avait un jour gagné le gros lot:

> «A primeira idéia do Pádua, quando lhe saiu o prêmio, foi comprar um cavalo do Cabo, um aderêço para a mulher, uma sepultura perpétua de família, mandar vir da Europa alguns pássaros, etc.; mas a mulher, *esta D. Fortunata que está à porta dos fundos da casa, em pé, falando à filha, alta, forte, cheia como a filha, a mesma cabeça, os mesmos olhos*, a mulher é que lhe disse que o melhor era comprar esta casa»... (Ch. XVI, «O Administrador Interino», p. 745).

Il faut exercer la mémoire du lecteur. Il ne doit pas oublier la scène qui s'est un moment figée et déplacée sur un deuxième plateau pour permettre que, sur le premier (au premier plan du récit), une autre se construise dans un passé antérieur. Ce glissement de l'angle de vision du narrateur à celui de Bentinho qui «voit depuis le coin du jardin les deux femmes en train de parler», permet au lecteur de «voir» les deux scènes simultanément grâce à ce rappel inattendu et renforce l'impression de l'actualité du récit.

Or, cette illusion d'actualité se construit, disparaît, se reconstruit pour être à nouveau rompue par les artifices les plus variés comme si le narrateur s'amusait à «duper» le lecteur, par moments, lorsqu'il semble vouloir qu'il s'identifie au personnage, surtout quand domine l'émotion, pour l'en arracher soudain, au point critique, grâce au jeu rhétorique, à l'ironie, au comique, aux digressions, aux changements de registre et d'optique. Une fois rétablie la distance, le lecteur pourra poursuivre sa lecture en toute lucidité.

Le jeu des déictiques comme passerelles entre les différents niveaux spatio-temporels sert à parler du devenir du souvenir et de son récit:

> «Mas a vontade de dizer um desafôro *aqui* foi antes uma idéia, uma idéia sem língua, que se deixou ficar quieta e muda, tal como *daí a pouco*, outras idéias... Mas essas pedem um capítulo especial. Rematemos este dizendo que o mestre de latim falou algum tempo de minha ordenação eclesiástica» (XXXV, p. 768).

Le travail artisanal sur le langage, les secrets de ses fonctions — poétique ou métalinguistique, phatique ou conative —, le métier du scripteur, l'art du romancier, tout transparaît progressivement dans le texte:

> «Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não o disse, aí fica. Se disse fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor à fôrça de repetição» (XXXI, p. 761).

Pour créer Capitu rien n'est ménagé. Les images fusent et se superposent, les métaphores se déploient en comparaisons, s'enchaînent, se répandent dans le récit. José Dias ayant attiré l'attention de Bentinho sur le regard de Capitu, avait défini ses yeux par la phrase: «São assim de cigana oblíqua e dissimulada» (XXV, p. 754). Nous retrouverons ces paroles à plusieurs reprises comme un écho qui hante le protagoniste. Un jour, voulant vérifier l'adéquation des termes employés par José Dias, Bentinho avoue:

> «Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia e queria ver se se podiam chamar assim os olhos» (XXXI, p. 762).

Cette ignorante «sémantique» de l'adolescent ne fait que mettre en relief le sens et les connotations d'un mot par rapport à l'autre et le pouvoir «représentatif» du langage. Bentinho subit l'envoûtement de ce regard tandis que le narrateur n'hésite pas à avouer son impuissance à le décrire, part à la recherche d'une comparaison, la construit sous nos yeux créant une nouvelle source d'images dont la portée s'élargit de plus en plus.

> «Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aquêles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz

> de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que êles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Va, de ressaca. É o que me dá a idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma fôrça que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me» (XXXII, p. 763).

Déferlement de connotations qui déclenchent d'autres réseaux significatifs, éclatement du sens qui rejaillira ailleurs, recondensé, ramassé, dépouillé. Ces yeux «de cigana», ces yeux «de ressaca», ces yeux envoûtants annoncent l'infidélité, la trahison, le naufrage et la mort, — *pré-disent* l'avenir. Gitane ou déesse, nymphe ou sirène, la jeune fille recèle la femme mythique qui inspire les poètes et qui entraîne l'homme vers l'abîme. L'humour et la prudence du narrateur la feront cependant descendre de l'Olympe et elle reprendra, pour un moment, la simplicité de sa forme terrestre.

> «Não pedi ao céu que êles os cabelos fôssem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vêzes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve tôdas as potências cristãs e pagãs» (XXXIII, p. 764).

L'image «négative», symétrique, de ce travail scriptural se révèle aussi par cette dévaluation de l'emphase et de l'écriture «romantique» — dont l'auteur a fait grand usage dans ses romans dits «de la première période» — apparaît, ailleurs, dans le récit de la composition d'un sonnet, au chapitre LV.

Dans sa chambre de séminariste, une nuit, Bentinho s'avise d'en faire un à partir d'un vers qui lui vient à l'esprit «como uma exclamação sôlta». Or, malgré tous ses efforts — «depois de muito suar» —, la composition n'aboutira pas. C'est que pour Bentinho, composer un sonnet n'est que le fait du hasard et de l'inspiration, aucun «travail» ne lui est associé. Il attendra en vain les autres vers.

Pour le lecteur qui ne l'aurait pas compris, le narrateur conclut par une provocation explicite:

> «Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos. Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal. Pois, senhores, nada me consola daquêle soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou êsses dous versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o sonêto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta» (LV, p. 788).

Cette «ironie» finale qui lance un défi au lecteur est à elle seule tout un discours sur l'écriture comme travail, dont ce roman est la plus claire démonstration *a contrario*.

«MISE EN ABYME» ET INTERTEXTUALITE

Le discours métanarratif porte en lui une multitude d'images du récit à venir, de fragments thématiques qui composeront le contour final de l'«histoire», d'images, aussi, de son architecture. Comme avait annoncé la métaphore prophétique des yeux de Capitu, le ressac emportera Escobar, l'ami et l'épouse trahiront Bentinho, sa vie sera un «naufrage».

> «Releva-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e combôrço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim pôsto sempre fôsse homem de terra, conto aquela parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio» (CXXXII, p. 857).

D'autres indices se faufilent dans le texte pour construire: le *drame* qui surprendra le protagoniste lorsque son bonheur semble être le plus complet. L'ironie disparaîtra progressivement en se chargeant d'amertume, faisant place au silence du narrateur et préparant la convergence finale des deux optiques.

Le lecteur attentif qui aura eu l'impression que les sept premiers chapitres (à l'exclusion du troisième), bien que construits sur le registre de la narration, ne sont que des récits «de caractérisation» des personnages qui sont déjà «entrés en scène» (au ch. III), à la manière des didascalies qui annoncent le nom, le rôle, le statut familial et social de

chacun d'entre eux, ne sera pas surpris de voir cela confirmé par le discours que lui tient le narrateur au chapitre VIII:

> «Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos, Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena o acender das luzes, o preparo das rebecas, a sinfonia... Agora é que ia começar a minha ópera.
> «A vida é uma ópera», dizia-me um velho tenor italiano»... (p. 736).

Après la poésie, le théâtre s'intègre lui aussi au roman, faisant planer sur l'écriture et sur le récit lui-même toute une multiplicité de significations. C'est pourquoi la «représentation», malgré le retour au récit annoncé par le narrateur, ne reprendra-t-elle pas tout de suite. Il faut d'abord qu'il propose au lecteur un programme narratif et un modèle d'interprétation (de la vie et du roman). Ce sera la fonction de cette théorie de l'opéra, présentée d'un ton si léger et nonchalant, au chapitre suivant:

> «A vida é uma ópera e uma grande ópera» — *dit Marcolini, le ténor italien qui a perdu sa voix* —, «O tenor e o barítono lutam pelo soprano em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há côros numerosos, muitos bailados e a orquestração é excelente...» (IX, p. 737).

Dieu, l'auteur du texte, ayant refusé à Satan, le compositeur de la musique, de collaborer avec lui en assistant à la répétition générale, il s'ensuit que l'opéra présente des discordances et des dissonances comme «o tercêto do Éden, a ária de Abel, os côros da guilhotina e da escravidão». Le public la reçoit de manière critique:

> «Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à fôrça de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais encobrindo muita vez o sentido por modo confuso».

Quant au programme narratif, le narrateur, sous prétexte de développer cette image de la vie-opéra, s'empressera de le glisser dans une phrase prémonitoire qui devrait alerter le lecteur sur le récit à venir:

> «Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verosimilhança, que é muita vez tôda a verdade, mas porque a minha vida

se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que vim a saber que já cantava porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que êle me denunciou» (X, p. 738).

Plus tard, lorsque les premiers aiguillons de la jalousie auront touché le coeur de Bentinho, lors de son séjour au séminaire, le narrateur ne pourra pas s'empêcher de faire allusion à un opéra précis dans le titre: «Uma ponta de Iago» (ch. LXII). Qui sera Iago dans ce roman? José Dias qui, sans savoir ce qui s'est passé entre Bentinho et Capitu, parle incidemment des amourettes probables de celle-ci? Ou plutôt Bentinho lui-même qui se prépare une destinée d'Othello? Le lecteur a-t-il saisi la provocation? Comment expliquera-t-il donc que, lorsque la soprano (Capitu), le baryton (Escobar) et le ténor (Bentinho), se trouvent, par hasard et pour la première fois, simultanément présents «sur la scène» et sur la page, à la fin du chapitre LXXI, où rien n'est encore joué, le narrateur s'avisera aussitôt de proposer une «réforme dramatique»?

«Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma cousa que reformar, e eu própria, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: «Mete dinheiro na bôlsa». Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira
Eu amei a ternura dela» (LXXII, p. 805).

Le lecteur ne peut, en réalité, rien prévoir à partir du récit de la première visite d'Escobar chez Bentinho. Aucun autre indice, sauf la contiguïté des deux passages ne peut l'aiguiller sur le futur du récit. Le discours métanarratif sur la réforme dramatique ne semble être, encore une fois, qu'une digression gratuite. Ce modèle de l'opéra, genre mixte et figé qui ne peut admettre l'inversion proposée au risque de se

nier, est pourtant une isotopie féconde qui sous-tend thématiquement et structuralement tout le récit. Il réapparaîtra plus loin. Pendant quelques pages encore le lecteur assistera aux mouvements de la jalousie qui agitent Bentinho et qui reprennent, en filigrane, le motif d'Othello. Puis, le récit se concentrera surtout sur le premier conflit qui consiste, pour les deux adolescents, à tout faire pour vaincre l'obstacle créé, à leurs amours, par le voeu de D. Glória, et qui est au coeur de la première partie du roman. Des détours nombreux éloigneront le lecteur de ce programme narratif qui ne se déclenchera que bien après leur mariage (premier dénouement) et après la naissance d'Ezequiel, leur unique enfant. Le lecteur suivra donc l'optique de Bentinho, qui lui n'a peut-être jamais pensé ni à Othello, ni à ses mésaventures, plutôt que celle du narrateur et que les indications dont il parsème son discours. Il faut, en effet, que l'avenir de Bentinho reste un mystère autant pour lui que pour le lecteur qui sera, ainsi, amené à «oublier» ou à «laisser dans l'ombre» de sa mémoire le drame qui s'est annoncé. Malgré le rappel de la théorie de l'Opéra au chapitre CI, «No céu» (p. 831), il n'y repensera peut-être plus jusqu'au soir où Bento Santiago, bien longtemps après son mariage, déjà rongé par le doute sur l'infidélité de Capitu, ira au théâtre pour y assister, — est-ce un hasard? — à une représentation de l'opéra de Verdi: *Othello*. La similitude des deux situations sera désormais évidente aussi bien pour le protagoniste que pour le lecteur, mais cette intrusion de la «plus sublime tragédie de ce monde» [27], sera, ici, un mouvement nouveau de l'écriture. Elle servira, en effet, à orienter les actions futures du protagoniste. Si, d'une part, il sera amené à penser que Capitu est celle qui doit mourir et non lui, de l'autre, l'insuffisance de preuves le conduira, une fois de plus, à envisager comme probable son innocence, en l'identifiant à Desdémone.

La tension psychologique est ainsi relancée et le drame tendra vers des dénouements multiples (suicide de Bentinho, assassinat de Capitu, assassinat d'Ezequiel), tous possibles et justifiés, mais tous également irréalisés. En fait Capitu sera exilée avec Ezequiel, le fruit de ses amours illicites [28], en Suisse, où elle mourra sans avoir jamais revu son mari.

---

[27] Ch. CXXXV, «Otelo», p. 859.

[28] Ce terme est peut-être injuste si nous pensons que Bentinho est probablement victime de sa propre imagination et de sa jalousie exacerbée.

Faut-il ajouter, enfin, qu'il plane sur ce roman et sur la qualité de ses deux protagonistes, l'ombre d'un autre que la rapide allusion du chapitre XXXIII introduit sans ambages ?

> «Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce.
> Com dezassete Des Grieux (e era Des Grieux) não
> pensava ainda na diferença dos sexos» (XXXIII, p. 765).

Ces références à d'autres oeuvres littéraires, à d'autres genres, à d'autres arts, à ce que d'autres ont «écrit», apparaîssent donc comme la trame profonde d'une intertextualité qui construit et reconstruit sans cesse cette multiplicité d'images du récit et de son architecture. En révélant de nombreuses figures du processus de mise en abîme, elles inscrivent nécessairement une multitude de possibilités de lecture.

Le rôle didactique de ce discours métanarratif est savamment réglé: il n'intervient dans le texte qu'aux moments stratégiques où le scripteur voudra soulever une pointe du voile, faire accéder le lecteur aux coulisses, le faire entrer dans son atelier pour qu'il perçoive des dimensions nouvelles de l'objet littéraire.

Le romancier semble être arrivé au bout d'une longue réflexion sur son art et avoir construit une oeuvre de synthèse de toutes ses expériences d'écriture qui vont du conte au roman, de la poésie au théâtre et à ses articles de critique — écritures que le roman peut intégrer sans se détruire. Comme le Iago du drame de Shakespeare, tout en se créant dans la fiction, qui l'organise et le contrôle avec la complicité du spectateur qui doit consentir à entrer dans le jeu «théâtral» en gardant le silence sur ce qu'il «sait» ne cessant pas, pour autant, de s'attendrir sur le sort des héros.

Au lecteur de *Dom Casmurro*, il restera cependant une dernière liberté: celle de croire que les preuves de l'infidélité de Capitu que «perçoit» Bentinho sont «réelles» et suffisantes ou celle de croire qu'il n'est victime — comme Othello — que de sa propre jalousie.

Oeuvre ouverte, *Dom Casmurro*, ne cessera de proposer au critique des interrogations en abîme. L'étude de l'image du narrateur doit nécessairement être complétée par celle de l'image du narrataire qu'il crée — un peu comme Velazquez, le spectateur des «Ménines» — dans l'espace même de son roman.

Modèle de création romanesque, modèle de lecture critique, modèle critique et provocateur pour la Critique elle-même, ce roman — et son auteur — font exception, comme dira Lúcia Miguel Pereira [29], non seulement dans le Brésil du XIXe siècle, mais aussi dans celui du XXème.

[29] «O período de 1870 a 1920 foi, na ficção, dos mais ricos, tanto aqui quanto na Europa, numa escala de valores diferente, é fora de dúvida, aqui e la. (...) Machado de Assis não é aqui apenas citado por ser o maior dos romancistas brasileiros, mas porque é o único que pode sofrer o paralelo com os grandes vultos universais, o único que suporta o exame crítico; a todos os outros, inclusive Raul Pompéia e Lima Barreto, que mais de perto o seguiram, é indispensável o socorro do relativismo histórico» (...). «Machado de Assis foi uma exceção no Brasil do séc. XIX e ainda o seria no Brasil do séc. XX» (Lúcia Miguel Pereira, *Prosa de Ficção* (de 1870 a 1920), História da Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, I.N.L.-M.E.C., 1973, p. 15 et 61).

O sósia e o quiasmo no conto «Uns braços» de Machado de Assis

PAUL B. DIXON

De todos os mistérios celebrados na obra de Machado de Assis, talvez o maior seja o das relações entre pessoas. Os encontros interpessoais machadianos quase sempre apresentam qualquer coisa de impredizível ou de inexplicável. Dão-nos a entender que o entrelaçamento de vontades e destinos, que é a relação entre seres, é no fundo um grande enigma que se repete em infindáveis permutações, tão únicas quanto as mesmas pessoas que delas participam.

O conto «Uns Braços» (*Várias Histórias*, 1896)[1] é um exemplo formidável daquele encontro esquisito. Trata-se de Inácio, um rapaz de quinze anos, que mora na casa dum advogado, Borges, servindo como o seu agente, e que se enamora pelos braços da esposa de seu patrão. Observa-os acanhadamente, até que a esposa, D. Severina, chega a sentir os seus olhares furtivos. Ela começa a pensar nele, e acaba obsessionada também. Certo domingo de tarde, Inácio, deitado na sua rede, sonha com um encontro amoroso com D. Severina. Tendo saído o advogado, a D. Severina entra no quarto do rapaz, onde o espreita enquanto dorme. Num momento de ternura incontrolável, inclina-se e beija o rapaz, justamente no instante em que está sendo beijada por ele no seu sonho. Como Machado conta, «Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela» (p. 61). Recuperada deste lapso, D. Severina sente tanto remorso, que não pode tratar do rapaz da mesma forma como antes.

---

[1] Machado de Assis, *Várias Histórias*, vol. XIV de *Obras Completas* (Rio de Janeiro: Jackson, 1962). Todas as citações do conto serão indicadas entre parênteses no texto pelo número de página, e levarão a ortografia actualizada.

Sem que ele entenda por que, ela se torna cada vez mais seca e evasiva; poucos dias depois, Borges despede o jovem agente sem explicação.

Como é de se esperar duma obra machadiana, o conto comunica várias mensagens em vários níveis. Em um nível, oferece-nos uma idéia geral sobre a casualidade e os sucessos imprevistos da vida. A coincidência do beijo sonhado e do beijo real confirma antecipadamente uma tese que aparecerá em *Dom Casmurro* uns poucos anos mais tarde, quando Bento Santiago dirá, «Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas» [2]. Em outro nível, Machado parece fazer um comentário psicológico e social, analisando os processos e efeitos da opressão individual. Tanto D. Severina como Inácio são oprimidos pela presença autoritária de Borges. Os dois recorrem à fantasia como maneira de iludir este vexame, e cada um encontra no outro o sonho mais disponível. Em ainda outro nível, o conto apresenta uma crítica do objectivismo positivsta, vigente naquela época. Em vez de uma separação rígida entre o sujeito observador e o objecto observado, como postularia o positivismo, vemos uma situação no conto em que o sujeito e o objecto se entremeiam e se confundem. No entrecruzamento de subjectividades e de influências, parece haver uma antecipação do «paradoxo da carne», que será articulado pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty: aquele que sente não deixa de ser sensível ao mesmo tempo. O tocador é tangível, o vidente visível: «...aquele que vê não pode possuir o visível, sem ser possuído pelo mesmo, sem *fazer parte* dele...» [3].

Em todos estes níveis de significado, a coincidência e a reciprocidade são qualidades essenciais. Proponho aqui analisar alguns aspectos estruturais do conto que revelam as mesmas qualidades, e que criam uma harmonia entre a forma da obra, e os seus vários significados. O primeiro destes é o sósia como princípio de caracterização dos personagens Inácio e D. Severina.

---

[2] Machado de Assis, *Dom Casmurro*, vol. VII de *Obras Completas* (Rio de Janeiro: Jackson, 1962), p. 272.

[3] Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trad. Alphonso Lingis (Evanston, Illinois: Northwestern Univ. Press, 1968), p. 134; tradução minha.

O SÓSIA

O sósia ou o «duplo» é um fenômeno quase ubíquo na literatura mundial[4], e naturalmente, há uma diferença grande no grau de semelhança entre os entes «duplicados». Porém, creio que sempre há uma percepção básica e essencial em quem encara o duplo. Há um sentimento de algo fantástico e inexplicável, de entender e não entender, pois o sósia é um paradoxo por definição. Paradoxo porque insiste na igualdade e na diferença ao mesmo tempo[5]. Se os personagens não fossem iguais, não seriam sósias; se não fossem únicos, também não seriam. Esta igualdade dentro da diversidade, e diversidade dentro da igualdade, não deixa de ser um mistério inquietante[6].

Visto que parte de uma diferença fundamental de sexo, está claro que a construção dos duplos deste conto será mais subtil que muitos casos em que há uma equivalência visual entre os duplicados. Na terminologia de Robert Rogers, são duplos «latentes» e não «patentes»[7]. Contribui à sutileza do tratamento também o facto de que a consciência dos personagens desta identidade é, quando mais, incompleta. Porém, sempre há correlações e semelhanças importantes entre os personagens[8]. Já mencionámos o facto de que ambos são oprimidos pelo advogado, Borges. Este grita, reclamando a desatenção de ambos. Dirigindo-se a Inácio, diz: «Onde anda que nunca ouve o que lhe digo?... É o tal sono pesado e contínuo. De manhã é o que se vê; primeiro que acorde é preciso quebrar-lhe os ossos» (p. 47). E mais tarde, queixando-se a D. Severina, diz quase a mesma coisa: «Que é que você tem?... Parece que cá em casa anda tudo dormindo! Deixem estar, que eu sei de um bom remédio para tirar o sono aos dorminhocos» (p. 53).

---

[4] Para um esboço de várias manifestações do sósia na literatura europeia e americana, ver C. F. Keppler, *The Literature of the Second Self* (Tucson, Arizona: Univ. of Arizona Press, 1972); Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* (Detroit, Michigan: Wayne State Univ. press, 1970); Claire Rosenfield, *The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double*, *Daedalus*, 92 (1963), 326-44; and Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology* (Cambridge: Bowes & Bowes, 1949).

[5] Ver Shlomith Rimmon-Kenan, *The Paradoxical Status of Repetition*, *Poetics Today*, 1 (1980), 151-59.

[6] Ver Sigmund Freud, *The Uncanny*, em *Collected Papers*, vol. IV, trad. Joan Riviere (New York: Basic Books, 1959), pp. 386-91.

[7] Os termos ingleses são *latent* e *manifest*; Rogers, p. 4.

[8] Agradeço à Sr.ª Louann Hendricks, estudante num curso meu, por algumas observações sobre as semelhanças dos protagonistas.

Ambos parecem ter medo de Borges, e não podem estar à vontade em sua presença. Inácio, por exemplo, «ia comendo devagarinho, não ousando levantar os olhos do prato» (p. 48), e Severina «apaziguava-o com desculpas... e fazia-lhe carinhos, a medo que eles podiam irritá-lo mais» (p. 53). O desconforto dos dois é aumentado por um forte senso de escrúpulos. No caso de Inácio, «A educação que tivera não lhe permitia encarar os braços logo abertamente» (p. 51), e no de Severina, imaginar que Inácio estava olhando-a «trouxe-lhe uma complicação moral» (p. 54). Esta complicação moral em ambos fez com que Inácio «sorrateiramente olhasse» (p. 50) para os braços de Severina; esta, por sua vez, «mirava por baixo dos olhos os gestos de Inácio» (p. 55).

Inácio é um rapaz «mal vestido» (p. 48), e Severina usa mangas curtas porque «gastara todos os vestidos de mangas compridas» (p. 49). Porém, tanto D. Severina como Inácio possuem, senão uma beleza, pelo menos uma graça sadia. Severina tem «vinte e sete anos floridos e sólidos» (p. 49) e Inácio «quinze anos feitos e bem feitos» (p. 48). Enquanto cada um observa o outro, há uma tendência de focalizar em uma parte do corpo e achá-la especialmente bela. Obviamente a fixação do Inácio são os braços da mulher. Ela parece concentrar-se na boca do rapaz: «Ela advertiu que entre o nariz e a boca do rapaz havia um princípio de rascunho de buço» (p. 52); «... viu que a boca do mocinho, graciosa estando calada, não o era menos quando ria» (p. 56); e observando-o quando dorme, viu «um grande ar de riso e de beatitude» (p. 59).

Quanto à caracterização dos protagonistas, então, a obra tem uma estrutura binária. Cada um dos dois personagens principais é o duplo/oposto/complemento do outro. A correspondência estranha destes personagens cria uma atmosfera irreal. O seu encontro parece contrariar as leis normais da casualidade, e sugerir uma experiência destinada — algo que não devia acontecer, e portanto tinha que acontecer [9]. Irreal também é a sugestão de narcisismo na relação. Cada um, ao enamorar-se pelo outro, está se apaixonando por si mesmo [10].

[9] Cf. Freud, pp. 390-91; Keppler, pp. 195-98.
[10] Cf. Freud, p. 387.

O QUIASMO

A duplicação de personagens não é o único fenómeno de desdobramento complementário na obra. Existe também uma estrutura de quiasmo na forma narrativa do conto. A segunda parte do enredo rcpete a primeira, mas a repetição não é na mesma ordem, senão ao revés. O começo e o fim da obra se reproduzem, e assim por diante até o centro onde há uma conjuntura dos dois «braços narrativos» num ponto culminante — o momento do beijo.

Esboçarei agora os motivos principais desta estrutura quiásmica: 1) a tentativa de esconder-se, 2) o acanhamento, 3) o escape, 4) o segredo, 5) o sonho, e 6) o beijo.

Inácio quer se esconder no princípio do conto, e Severina o quer no fim. Já mencionei a passagem em que Inácio janta «sem ousar levantar os olhos do prato» (p. 48). Logo depois do jantar Inácio «retirou-se, como de costume, para o seu quarto, nos fundos da casa» (p. 50). Como sabemos, ele quer se esconder tanto da presença tirânica do amo, como da presença sedutiva da dona que lhe causa vergonha. No final da obra, D. Severina, vexada por ter beijado o rapaz e receosa de que ele desconfie algo, será com «a cara fechada e o xaile que cobria os braços tão bonitos» (p. 62). Quando Inácio quer se despedir dela, o advogado lhe informa que ela «Está lá para o quarto, com muita dor de cabeça» (p. 62).

Dando um passo das extremidades para o centro do conto, verificamos a menção do vexame ou acanhamento dos protagonistas. Diz-se que Inácio, ao reparar nos braços da mulher, «afastava os olhos, vexado» (p. 51). Nesta parte há também a passagem já citada, sobre a educação do rapaz que não o permitia olhar a senhora abertamente. Por sua vez, depois do beijo Severina se sente «vexada e medrosa» (p. 61). Depois, «o vexame ficou e cresceu» (p. 61).

A ainda mais um passo adentro, encontramos no enredo ou o escape, ou o desejo de escapar. No caso de Inácio, é um desejo não realizado: «Deixe estar, — pensou ele um dia — fujo daqui e não volto mais» (p. 51); «Vou-me embora, repetia ele na rua como nos primeiros dias» (p. 55). No caso da D. Severina, chega a ser um acto executado: «...tão depressa cumprira o gesto [do beijo], como fugiu até à porta» (p. 61).

Adentrando-nos ainda um pouco mais, podemos ver que cada pessoa se vê obrigada a guardar um segredo, que lhe causa irritação e confusão. O de Inácio é, naturalmente, a sua paixão pela mulher do

advogado, «Acordava de noite, pensando em D. Severina. Na rua, trocava de esquinas, errava as portas, muito mais que dantes, e não via mulher, ao longe ou ao perto, que lha não trouxesse à memória» (p. 57). O segredo guardado pela D. Severina é o da realidade do beijo: «...não acabava de crer que fizesse aquilo; ... inclinara-se e beijara-o. Fosse como fosse, estava confusa, irritada, aborrecida, mal consigo e mal com ele» (p. 61).

Ao chegarmos quase ao cúmulo do enredo, descobrimos que cada um dos protagonistas aparece no sonho do outro. Primeiro Inácio é o objecto do sonho da mulher: «Severina sentiu bater-lhe o coração com veemência e recuou. Sonhara de noite com ele; pode ser que ele estivesse sonhando com ela» (p. 59). Como sabemos, a intuição de Severina é correta: «Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz; ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhe nas mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços» (p. 60). Neste motivo, talvez não haja a simetria perfeita que parece existir no caso dos outros motivos. O sonho em que aparece Severina, pois, começa na primeira parte do enredo e não na segunda. Se pensamos, porém, que este sonho continua depois do beijo e portanto pertence também à segunda parte, a simetria ainda se conserva.

O beijo, em que «as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela» (p. 61), é o motivo que une os dois «braços» do enredo. Assim como no beijo há um encontro de sonhos, de destinos, e de lábios, há também um encontro, em outro nível, de dois membros narrativos, idênticos mas opostos. O conceito do sósia, assim, atinge vários níveis de significado. Há uma duplicação de características nos protagonistas Severina e Inácio, como já se explicou. Mas há também uma duplicação entre os dois lados da narração. Este isomorfismo entre forma e mensagem sugere ainda outro tipo de sósia — a forma do conto é sósia do conteúdo, e o conteúdo sósia da forma.

«Uns Braços» parece ser um título perfeito, pois a imagem encerra tantos significados salientes no conto. Os braços sugerem a identidade e a não-identidade, a simetria e a oposição. Sugerem a reciprocidade paradoxal da carne — capacidade de sentir, e capacidade de ser sentido[11]. Quiasmo corporal, os braços oferecem uma misteriosa

[11] Cf. Merleau-Ponty (p. 134; tradução minha): «...no 'toque' temos ... um tocar do toque, quando minha mão direita toca a mão esquerda enquanto esta palpita as coisas, quando o 'sujeito tocador' passa a fazer parte do tocado.. ». O ensaio do filósofo leva o título, *O Entrelaçamento, o Quiasmo*.

atracção na sua matéria intercalada. O narrador menciona esta importante região do «entre»: Inácio «Chegava a casa e não se ia embora. Os braços de D. Severina fechavam-lhe um parêntesis no meio do longo e fastidioso período da vida que levava, e essa oração intercalada trazia uma idéia original e profunda, inventada pelo céu unicamente para ele» (p. 56). Os braços, então, sugerem no seu «entre» o maravilhoso encontro, o entrelaçamento de sujeito e objecto, sonho e realidade, vontade e vontade, destino e destino. O mistério das relações humanas é fechado e resumido numa «idéia profunda» entre os braços e (entre parênteses) por um beijo fantástico.

Lógica cinematográfica na poesia e prosa modernista

ERDMUTE WENZEL WHITE

O poema não significa mas é.
— Archibald MacLeish, *Ars Poetica*

Paulo Prado, na sua introdução dessacralizante à poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, reclama a exterminação imediata «do mal romântico que, ao nascer da nossa nacionalidade, infeccionou tão profundamente a tudo e a todos ... o mal da eloquência balofa e roçagante»[1]. Do «pluralismo cinemático» da época dos vinte, segundo Prado, nascerão formas estilísticas inéditas. Oswald de Andrade, no entanto, fala da apresentação dos materiais, da volta ao objecto, à língua mesma, despojada de sentimentalismos e intelectualidades, esnobismos melindrosos, suspiros e saudades lusitanas[2]. Ao contrário, o poeta deveria captar a vida contemporânea, o dinamismo, a pulsação acelerada, o progresso que acabou ultrapassando o ritmo orgânico da natureza. Foi o irrequieto artista futurista quem primeiro improvisou uma mitologia da velocidade, mas sem por isto compreender que a mera identificação com os objectos de velocidade — trem, carro, metralhadora, telefone sem fio — não equivalia a uma conceituação do fenómeno mesmo. Oswald de Andrade acreditava que a poesia significava o estado de intensidade

[1] Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, cancioneiro de Oswald de Andrade, prefaciado por Paulo Prado, iluminado por Tarsila, Paris, Au Sans Pareil, 1924. Reeditado São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1966, p. 59-61.

[2] Carta inédita de Oswald de Andrade para Carlos Drummond de Andrade, 1924: 'Agora estamos em phase de apresentação dos elementos constructivos. Eu, pelo menos estou. Innocência, poesia em bruto, lirismo».

organizada e começou a inventar um idioma poético capaz de exprimir a experiência cinética da vida. Embora Oswald tivesse integrado os símbolos do movimento e do progresso, sua poesia e sua prosa eram a pesquisa do movimento mesmo.

Não tratou de descrever com palavras escolhidas a temática da vida moderna, mas quis criar uma impressão da velocidade que fosse ao mesmo tempo sensorial e intelectual. Quis providenciar uma experiência dinâmica correspondente ao milagre físico em arte: «estrelas fechadas nos negativos fotográficos»[3]. Segundo Fernand Léger, amigo do poeta, o lirismo novo acentua o estado de espanto, caminho artístico esse que envolve uma transmutação da contemplação «parada» em contemplação activa. A prosa e a poesia de Oswald de Andrade pretenderam suscitar uma nova forma de sentir, de provocar não somente o entendimento mas um choque poético, o *flash mental*. Por volta de 1922 a escrita de Oswald de Andrade era a-discursiva, fragmentada, telegráfica. Ele queria-nos fazer ver directamente, vencer o nosso modo usual de olhar as coisas:

3 de maio

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi[4]

O cinema, a nova arte do século, havia inventado a sua própria noção do espaço e do tempo, fixando as secretas maravilhas de luz. Dotou o homem de um olho suplementar que permitiu o desmoronamento das perspectivas e colocou o mundo em outro plano. Foi da sétima arte que Oswald adaptou técnicas estilísticas para superar os limites discursivos da língua, inclusive o elemento semântico e intelectualizante da palavra. Ele reconheceu desde 1922 a importância crescente do cinema na formação da produção literária.

Blaise Cendrars, mais ainda, chegou a comparar toda a actividade intelectual à da câmara cinematográfica. Quando as palavras não são mais suficientes, só a sétima arte pode seguir o homem nas regiões onde o real não pode ser mais intelectualizado: «As mais obsessivas metáforas de um Lautréamont, esse génio malvado da noite, não me eram de

[3] Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, p. 69.
[4] *Ibid.*, p. 96.

nenhuma ajuda em classificar as sombras dentro do negro que meu espírito fotografava, e que meu cérebro revirava, desenvolvia, guardava automaticamente a uma velocidade louca...»[5].

No romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*[6] — Oswald vê sua própria vida desenrolar-se ante seus olhos, uma vida captada em filme virgem, cheio de cortes e ranhuras, algumas vezes totalmente rebentado. Em seu artigo «ABC do Cinema»[7], que teve alguns fragmentos publicados entre 1919 e 1921, Cendrars considerava que as técnicas cinematográficas seriam a solução para o impasse da literatura. Não há dúvida que o interesse que Oswald professou pelo cinema deveu-se em grande parte a Blaise Cendrars. Em *Miramar* ele põe em prática aquilo que Cendrars tinha procurado conseguir com a ajuda do cinema. «Tudo é ritmo, palavra, vida. Não existe mais demonstração, todos estamos em comunhão. Fixe-se o objecto na mão, no canto da boca, na orelha, e o drama se delinéia, cresce sobre um fundo de mistério luminoso. Não se precisa mais de discurso, e muito em breve o personagem já será inútil»[8].

Miramar hauriu sua influência ao mesmo tempo na prosa futurista de Marinetti e nos poemas simultanistas-cubistas de Apollinaire e Cendrars. Oswald de Andrade desenvolve uma noção pessoal de tempo e de espaço e suprime o estático na escrita. Acções que acontecem em épocas diferentes se entremeiam, se completam e dão a impressão de uma montagem cinematográfica. Todo elemento decorativo é eliminado da frase curta, angular, frase esqueleto, sem ligações. A palavra em si se torna vedeta. Cabe ao leitor reclassificar os elementos, reordenar certas palavras e imagens que sobressaem do conjunto como de um primeiro plano. Tudo está em movimento. Com a intensidade da iluminação ou graças a uma perspectiva sempre surpreendente, o sentido e o aspecto mudam bruscamente.

O autor vê girar à sua volta um mundo que ele registra, ao fluir vivo dos ruídos, dos cheiros, das cores. Os objectos são percebidos sob diversos ângulos ao mesmo tempo. São instantâneos de consciência de um homem, que em um bar ou na rua, anota ao correr o que experimenta, o que se passa em torno, registando mecanicamente as

---

[5] Blaise Cendrars, *Le Lotissment du Ciel*, *Oeuvres Complètes*, Paris, Denoel, 1960 VI, 507-508.

[6] Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Editôra Independência, 1924. Reeditado São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

[7] Blaise Cendrars, «L'ABC du Cinéma», *Oeuvres Complètes*, IV.

[8] *Ibid.* 163.

coisas em que seu olhar pousa por acaso. A velocidade o obriga a comprimir, a condensar, a misturar os planos. Não tem tempo de escrever nem de ler como antigamente. As formas sempre fluidas, o tamanho dos diversos capítulos, a variação do estilo e do tempo, a orquestração da experiência humana, em que as sensações, os sentimentos e as ideias são experimentados em uma unidade vital, contribuem para a ilusão de um movimento real. É então nesta forma que devemos procurar o verdadeiro conteúdo de *Miramar*. A modo das telas cubistas o sujeito não é senão a forma.

Miramar usa o cinema como uma metáfora de controle da realidade. O cinema é o próprio fundamento do livro. Estilo--montagem, a sua forma é experiência do movimento. *Miramar* é uma autêntica imagem artística que integra seus componentes de tal forma que a estrutura total venha a ser mais que a soma de suas partes. O romance é feito de fragmentos soltos e descontínuos, que ocupam o lugar de sequências fílmicas e esses mesmos fragmentos são decompostos em frases fragmentadas que equivalem aos planos de um filme. Fragmentos recompostos pelo movimento do cérebro ao invés do movimento do projector. O caleidoscópio da nossa mente permite diversas criações. É esta exactamente a concepção Eisensteiniana do cinema.

Cinema, para Oswald de Andrade, é a vida mesma. Fala do «cinema dos negócios». É até sinónimo de imaginação. «E Rolah trazia ao meu céu de cinema um destino invencível de letra de câmbio»[9]. Ou ainda: «A rádio Bandeirantes cinematiza a 100 léguas»[10]. É o milagre técnico, o próprio gesto da criação. O cinema reeduca nossa visão para dar nova forma à vida. Realiza uma reversão total de valores. O mundo inteiro é visto por Oswald em termos de arte:

> Gritos desnatados, mergulhos no mar do céu,
> índios adiante. Paradas casavam Picasso, Satie,
> E João Cocteau. Ciclistas decolavam como
> bonecos eternos[11].

É assim que ele descreve uma parada do 14 de Julho, combinando elementos estilísticos de Picasso, Cocteau e Satie enquanto os ciclistas

[9] Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais*, p. 77.
[10] Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, p. 115.
[11] Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais*, p. 88.

lembram a arte estática do Douannier Rousseau. O título «Parada» faz referência ao famoso balé dos artistas mencionados.

Cendrars indicou que a verdadeira função do cinema era captar o fluxo simultâneo do inconsciente. Escolhi o seguinte exemplo dessa técnica altamente cinematográfica no romance de Oswald de Andrade:

> — Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres,
> as mulheres não têm pernas são como o manequim
> de mamãe até em baixo. Para que as pernas nas mulheres,
> amém [12].

A modo de um filme, a mente funciona segundo padrões habituais. O menino guarda a estrutura e o ritmo de uma reza mesmo quando as sensações de sensualidade passam a constituir o conteúdo pouco usual dessa reza.

O cinema deseja tornar estranho aquilo que é familiar. No trecho seguinte Oswald usa tanto superposição de imagem como o *zoom-in:*

> Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa
> e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na
> entrada da parede.
>
> O cachorro deitado tinha duas caras com uma de
> esfinge e cabelos bebês [13].

Vemos um homem em mangas de camisa numa porta aberta. A câmara, usando um primeiro plano, focaliza a sua barba, justapondo ambos elementos. À maneira cubista «o cachorro tinha duas caras», uma de esfinge e uma com cabelos bebês. «O movimento», escreve Gyorgy Kepes, «no estrito sentido físico, é mudança de posição relativamente a um sistema de referência dotado de coordenadas espaciais» [14]. Em outras palavras, é a sensação de uma nova perspectiva a que pretendeu a obra de Oswald de Andrade. O objectivo da câmara

---

[12] *Ibid.*, p. 59.

[13] *Ibid.*, p. 87.

[14] Gyorgy Kepes, *The Nature and Art of Motion*, New York, George Braziller, 1965, p. 1. «Motion, in a strict sense, is change of position with respect to a reference system of space coordinates».

providenciou essa nova perspectiva. O trecho seguinte mostra o poder lírico de transformação da câmara:

> Montmartre
> e os moinhos do frio
> As escadas atiram almas ao jazz de pernas nuas [15]

Nesse texto extraordinário, a câmara está subindo uma escada, numa visão que transforma os seus degraus em linhas musicais. As pernas nuas e os sapatos chegam a ser visualmente as notas dançando o jazz.

O volume *Poesia Pau-Brasil* continua a pesquisa dos efeitos cinematográficos. Poderíamos dizer que o poeta faz da sua viagem a Minas Gerais um filme escrito em versos. O leitor é constantemente obrigado a perceber que está vendo um filme. Até os títulos se referem ao cinema.

O olhar do poeta é de um poeta-cineasta que decompõe em planos e volumes a realidade entrevista:

> Bananeiras monumentais
> mas no primeiro plano
> O cachorro é maior que a menina
> Côr de ouro fôsco [16].

O cachorro é maior opticamente. A poesia de Oswald de Andrade, como o filme, usa uma lógica associacional ao invés de uma linguagem discursiva. A lógica emerge de uma série de imagens soltas:

> são josé del rei
>
> Bananeiras
> O sol
> O cansaço da ilusão
> Igrejas
> O ouro na serra de pedra
> A decadência [17]

Note-se como o poeta não insiste no significado deste texto, mas quer nos fazer *ver*. E é neste fato de nos querer fazer ver que a arte de

---

[15] Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais*, p. 88.
[16] Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, p. 126.
[17] *Ibid.*, p. 122.

Oswald de Andrade é naturalmente devedora à nova visão das artes plásticas. Sua poesia dá-nos a sensação de energia e surpresa, antes que uma correspondência a padrões já estabelecidos. Esta surpresa é as mais das vezes associada com uma nova maneira de ver. Oswald não somente vê com olhos de cineasta mas de artista plástico, como nos exemplos seguintes:

E o ouro se encaixa
No coração da muralha negra
Recortada
Laminada
Verde [18]

Ou ainda:

Chaminés
Palmares do cais
Perpendiculares aos hangars [19]

Foi Griffith quem primeiro deu mobilidade à câmara, variando a distância entre o espectador e a cena dentro de uma só sequência, técnica adaptada pelo poeta:

A Avenida se abana com as fôlhas miúdas
Do Pau-Brasil
Políticos dormem ao calor do Norte
Mulheres se desconjuntam
Bocas lindas [20]

«Bocas lindas» é a abrupta mudança da distância entre o objeto e a câmara. O verso «mulheres se desconjuntam» lembra o filme de Fernand Léger, *Ballet Mécanique*, que data de 1923-24, o primeiro filme sem enredo ou atores, e que elevou o objeto isolado a um novo realismo plástico. Seguindo um ritmo e uma mobilidade calculados, estes objectos libertos de qualquer atmosfera, são constantemente colocados em novas relações.

---

[18] *Ibid.*, p. 121.
[19] *Ibid.*, p. 132.
[20] *Ibid.*, p. 100.

O seguinte poema é intitulado «documental»:

É o Oeste no sentido cinematográfico
Um pássaro caçoa do trem
Maior do que êle
A estação próxima chama-se Bom Sucesso
Floresta colinas cortes
E súbito a fazenda nos coqueiros
Um grupo de meninas entra o filme [21]

A janela do trem serve de objectivo para a câmara. A palavra «cortes» significa também «corte cinematográfico». Esta palavra aparece no fim do verso. O momento vazio em que o olho pula desta palavra para o verso seguinte, o espaço mental criado, se torna a concretização poética dessa técnica cinematográfica. A metáfora aqui é realizada pelo movimento do olho. É como se o filme não somente mostrasse o produto final, mas carregasse igualmente as notas cenográficas do director. Assim o autor nos mantém sempre cônscios da manipulação que a obra faz. O poema é o equivalente do filme, mas é ao mesmo tempo sujeito e objecto desse processo. A integração da nomenclatura e do processo cinematográfico indica o elemento auto-crítico do autor, a consciência do acto de criar no momento mesmo de criar. Nenhum outro escritor modernista colocou em questão o facto de que a relação entre o leitor e a obra literária deveria possuir o mesmo grau de modernidade.

Para Oswald de Andrade o cinema era um novo instrumento de ver, introduzindo modos de perceber e sentir nunca antes imaginados: o milagre estético. O cinema, finalmente, preparou uma consciência e uma sensibilidade novas. As experimentações estilísticas do autor encontram seu sentido unificador nessa busca de velocidade, de sintonia com a vida, nesse imediato que as outras artes do seu tempo já haviam captado. William Faulkner escreve: «A meta de todo artista é parar o movimento que é vida, por meios artificiais e trazê-lo fixado, de tal forma que, cem anos mais tarde, quando um estranho olhar para ele, ele se mova novamente, porque é vida» [22]. Os poemas de Oswald de Andrade têm a cor do efêmero da vida, mais de *tal forma*, que com o suporte mínimo necessário à corporalização da poesia, nasce a precisão e a segurança do instante perfeito.

---

[21] *Ibid.*, p. 124.

[22] William Faulkner, *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, New York, Vingik Press, 1958, p. 139.

O simbolismo Rio-Grandense e a Literatura Portuguesa

REGINA ZILBERMAN

Olha! Eu folheio o nosso Livro Santo...
Lembras-te? O «Só»! Que vida, aquela vida...
Vivíamos os dois na Torre de Anto...
Torre tão alta... em pleno azul erguida!...

Mário Quintana

O Rio Grande do Sul é um Estado situado na zona mais meridional do Brasil, tendo pertencido originalmente à porção americana que coube à Espanha na época da repartição do território do Novo Mundo, em Tordesilhas. Sua ocupação foi iniciada no século XVI e intensificada no século XVII, quando os jesuítas, segundo um plano que incluía ambas as áreas localizadas às margens do rio Uruguai, fundaram colónias fechadas — as reduções ou Missões — visando catequizar os Índios guaranis.

O sucesso financeiro das Missões — ricas em gado e em mão de obra gratuita, a dos Índios — suscitou a cobiça de Portugueses e Espanhóis, que as conquistaram em guerra longa e predatória durante a segunda metade do século XVIII. Aos primeiros, coube a região correspondente à margem esquerda do rio Uruguai que, transformada em parte do império lusitano, passou a ser conhecida como o Continente de São Pedro, votado à criação de gado e à exportação do couro, mais tarde também da carne salgada ou charque.

A Independência, proclamada em 1822 e solidificada até 1825, não modificou o destino da Província. Mas o período da regência, após a renúncia do primeiro imperador, D. Pedro I, e antes da entronação do seguinte, D. Pedro II, foi sacudido por uma guerra civil que colocou o Rio Grande do Sul (e também parte de Santa Catarina, por curto

espaço de tempo) contra as forças imperiais comandadas pela Corte. Trata-se da Revolução Farroupilha que, por dez anos (entre 1835 e 1845), buscou alterar a orientação económica do monarca e seus representantes, pois ela feria os interesses dos líderes revoltosos, grandes estancieiros e charqueadores, ao prejudicar os lucros auferidos com a comercialização dos produtos regionais.

A guerra farroupilha não foi vitoriosa; mas permitiu que nascesse e extravazasse um sentimento nativista, responsável desde então pela unidade da Província, unidade traduzida em valores e ideais que ecoaram, posteriormente, na política e na literatura.

Porém, esta última não era ainda uma actividade regular. Pelo contrário, a predominância de uma economia pastoril impedia a consolidação da vida urbana, por consequência, das manifestações culturais. Foi necessário aguardar o término de mais uma guerra — desta vez, com o Paraguai — para que vicejassem actitivades intelectuais e literárias.

Quando se estabiliza um sistema literário no Rio Grande do Sul, estamos em 1870; e os escritores locais aderem totalmente ao Romantismo. Como se vê, trata-se aparentemente de uma formação tardia; além do mais, conservadora, pois, a tal época, o Romantismo estava sendo vigorosamente contestado pelas novas gerações de poetas e novelistas. No entanto, a adesão ao gosto romântico não se deveu apenas à influência que Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves, entre os brasileiros, Alexandre Herculano, entre os portugueses, exerceram sobre os artistas rio-grandenses. É que a escola romântica facilitou o florescimento de um estilo que se enraizou com vitalidade no solo sulino: o regionalismo.

O regionalismo sul-rio-grandense se abeberou, como se sabe, numa fonte literária: *O Gaúcho*, com que José de Alencar, em 1870, deflagrou o género na prosa brasileira. Mas dispôs igualmente de circunstâncias particulares: as raízes populares, fornecidas pelo cancioneiro local; e o profundo relacionamento com o ambiente local — a economia pastoril, o passado de lutas (as de formação, como a guerra missioneira, e as de consolidação do prestígio regional, como a Revolução Farroupilha), a presença de um tipo humano característico, o gaúcho — sem o que não teria condições de prosperar na cultura sulina.

Em vista destes factores, o regionalismo é o fio que atravessa a história literária e cultural do Rio Grande do Sul. Quando é incorporado e encorpado pelos românticos — membros da agre-

miação cultural grandemente responsável pelo desenvolvimento das Letras no Rio Grande do Sul, a Sociedade Partenon Literário — viceja na prosa e na poesia, sendo interrompido em raras ocasiões, raridade maior na prosa que na poesia, pois cada período da história da literatura gaúcha não deixou de escrever sua versão do regionalismo. Contudo, a partir do século XX, a poesia regionalista tornou-se progressivamente intermitente; e a causa para este corte inicial e da persistência da distância foi a actuação marcante, em termos quantitativos e qualitativos, da geração simbolista.

Ao Simbolismo rio-grandense pertence um grupo de poetas nascidos entre 1880 e 1895, cuja formação intelectual foge à hegemonia do Romantismo [1]. As publicações do grupo ocupam as duas primeiras décadas do século XX e, através destes livros [2], implanta-se um novo padrão de composição poética, em que imperam os crepúsculos de outono, com seu espectro de cores, as mulheres frias e distantes, o sensualismo e o desengano amoroso. Os temas, intimistas e/ou paisagistas, e a linguagem, impregnada de sons e cores, divergem radicalmente do tom precedente, heróico, às vezes até marcial. A mudança é completa e integra-se de tal maneira no ambiente literário, que repercute nos poetas modernistas dos anos 20 (Reynaldo Moura, Athos Damasceno Ferreira, Theodomiro Tostes, Augusto Meyer) e dos anos 30 (Mario Quintana, Paulo Correia Lopes), superada tão-somente na década de 50, com a ascensão dos representantes locais da poesia pós-modernista, como Sílvio Duncan, Paulo Hecker Filho, Pedro Geraldo Escosteguy, Vicente Moliterno, José Paulo Bisol.

Evitando os temas e a dicção nativista, os poetas do Simbolismo buscaram em outras leituras as imagens e a sonoridade que desejavam. Pois, sem a identificação com outro projecto estético, não alcançariam a esperada ruptura com o localismo. Para tanto, contavam, mais imediatamente, com os avanços sugeridos pela lírica de Cruz e Sousa

---

[1] Zeferino Brasil foi o mais velho do grupo, tendo nascido em 1870 (†1942). Marcelo Gama é de 1878 (†1915), César de Castro, de 1884 (†1930), Alvaro Moreyra, de 1888 (†1964), José Picorelli, de 1889, Homero Prates, de 1889 (†1957), Felipe D'Oliveira, de 1891 (†1933), Eduardo Guimaraens, de 1892 (†1928) e Alceu Wamosy, de 1895 (†1923).

[2] Os principais livros do grupo foram: *Via Sacra* (1902), de Marcelo Gama; *Vovó Musa* (1903), de Zeferino Brasil; *Caminhos da Vida* (1908), de Eduardo Guimarens; *Casa Desmoronada* (1909), de Álvaro Moreyra; *Elegia da Bruma* (1910), de Álvaro Moreyra; *Vida Extinta* (1911), de Felipe D'Oliveira; *Legenda da Luz e da Vida* (1911), de Álvaro Moreyra; *Flâmulas* (1913), de Alceu Wamosy; *Na Terra Virgem* (1914), de Alceu Wamosy; *A Divina Quimera* (1916), de Eduardo Guimarens; *A Lenda das Rosas* (1916), de Alvaro Moreyra; *Terra Convalescente* (1918), de Mansueto Bernardi; *Coroa de Sonhos* (1923), de Alceu Wamosy.

que, saído do Parnasianismo, inaugurara, em 1893, com *Missal* e *Broquéis*, a arte simbolista no Brasil. Num plano mais distante, dos pontos de vista geográfico e linguístico, foi igualmente decisiva a leitura da poesia em língua francesa: os Simbolismos francês, representado, sobretudo, por Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, e belga, dos versos e dramas de Albert Samain e Maurice Maeterlinck, proporcinaram-lhes a visão da natureza — envolta em matizes sugestivos, graças ao ambiente crepuscular e inter-sazonal (é relevante a preferências pelas estações intermediárias do ano — o outono e a primavera) — e o gosto pela musicalidade das palavras, que endossa a atmosfera íntima e pessoal criada pelas imagens e impressões pictóricas.

Entretanto, foi também fundamental a contribuição da poesia portuguesa, filtrada principalmente na obra de Cesário Verde, Eugénio de Castro e António Nobre, os escritores conhecidos pelos simbolistas rio-grandenses, dado o prestígio que detinham no início do século[3].

É amplamente reconhecida pela crítica a adesão de Marcelo Gama à poesia de Cesário Verde. Felipe D'Oliveira admite, em «Desafinamentos», estar com «as crises de Cesário». O cromatismo de Eugénio de Castro permeia *A Divina Quimera*, de Eduardo Guimaraens. E este atribui a Álvaro Moreyra uma grande admiração por António Nobre:

> Foi esse amor à tristeza que faz cantar, essa carícia à dor amada de sentir, esse desejo de exibir o próprio coração entre as mãos, que a princípio irmanou Álvaro Moreyra a Antônio Nobre[4].

Álvaro Moreyra, por sua vez, alude ao cadinho de artistas europeus, entre os quais os escritores portugueses, que teria formado sua geração:

> Como viajávamos! Ainda não havia aviação. Íamos de imaginação. Que países! Eça, Cesário Verde, Fialho, Antônio Nobre, Novalis, Shelley, Keats, Ruskin, D'Annunzio, Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren,

---

[3] Guilhermino César resume num período o processo ocorrido: «E quanto aos simbolistas, pode-se afirmar que eles desdenharam, a partir de Marcelo Gama, os aspectos de sua terra: — afrancesaram-se com Verlaine e Samain ou se reaportuguesaram por via de António Nobre e Cesário Verde». In: César, Guilhermino. *A Vida Literária*. In: Kremer, Alda Cardoso et alii, *Rio Grande do Sul: Terra e Povo*. Porto Alegre, Globo, 1969, p. 238.

[4] Guimaraens, Eduardo. *A Vida Literária: Alvaro Moreyra*. In *O Diário*. Porto Alegre, s.e., 1914, s.p..

> Nietzsche, Verlaine, Jules Laforgue, Albert Samain, Anatole France... Chopin, Debussy... Burne-Jones, Dante, Gabriel Rossetti, Carrière... Rodin... isso tudo, misturado, formou cada um de nós [5].

Como o modernista Mário Quintana, em *A Rua dos Cataventos*, editada em 1940, ainda plange a saudade de Antônio Nobre, percebe-se que, tanto quanto perdurou a voga simbolista no Sul, perduraram a leitura e a admiração pela poesia portuguesa, doravante rastreadas na obra dos representantes do movimento.

O ponto de partida do diálogo que a nova geração de escritores sulinos estabelece com a poesia portuguesa de seu tempo parece começar com a descoberta de Cesário Verde, atribuída a Marcelo Gama. Os primeiros passos do Simbolismo no Rio Grande do Sul fazem-se à sombra do poeta que inaugura a modernidade nas Letras portuguesas. Álvaro Moreyra recorda este encontro:

> Marcello morava para os lados da Várzea. Foi na casa dele que nos revelou, uma noite de inverno, o poeta Cesário Verde e o licor Marasquino... [6].

João Pinto da Silva, crítico actuante na Porto Alegre do início do século e amigo pessoal de Marcelo Gama, confirma as afinidades entre os dois escritores:

> O modo de ser de Marcelo, como escritor, descende, legitimamente, em linha direta, duma grande família literária da Europa. À primeira vista, adquire-se logo a convicção de que o poeta que nele mais dominou, na sua alma e no seu verso, foi Cesário Verde, o admirável água-fortista do *Sentimento dum Ocidental* [7].

A crítica contemporânea do Simbolismo reconhece em Marcelo Gama um herdeiro de Cesário Verde, mencionando, alguns, a influência sofrida, outros, as coincidências entre os dois autores.

---

[5] Moreyra, Álvaro. *As amargas, não...* (*Lembranças*). 3.ª ed. Rio de Janeiro, Lux, s.d. (1958), p. 30.

[6] Id. ibid., p. 32. A mesma observação é encontrável no posfácio à edição dos poemas completos de Marcelo Gama. Cf. Gama, Marcelo. *Via Sacra e Outros Poemas*, Rio de Janeiro, Sociedade Felipe D'Oliveira, 1944, p. 152.

[7] Silva, João Pinto da, *Vultos do Meu Caminho* (*Estudos e impressões de literatura*). Porto Alegre, Barcellos, Bertaso e C. Editores, s.d. (1918), p. 157. Este texto aparece modificado, o autor atenuando a possível influência sofrida por Marcelo Gama, in: Silva, João Pinto da, *História Literária do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Pelotas e Santa Maria, Livraria do Globo, 1924, p. 117.

Andrade Muricy escreve, no seu monumental *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*:

> Marcelo Gama sofreu influência de Cesário Verde, o que o aparenta, mas longinquamente, a Mário Pederneiras [8].

Massaud Moisés amplia a observação, revelando os pontos em comum entre os dois poetas:

> Marcelo Gama filiou-se, mais do que qualquer outro simbolista, à poesia do cotidiano de Cesário Verde, por sua vez dependente do influxo baudelaireano.
>
> .....
>
> Na verdade, assemelha-se ao poeta português não propriamente pela temática, mas pelo processo empregado na sondagem do «eu» e dos motivos cotidianos, ou antes, pelas imagens e pelo conjunto da dicção poética [9].

Via Sacra, livro com que Marcelo Gama introduz o Simbolismo nas Letras sulinas, sugere que a admiração por Cesário Verde soube se converter em poemas afins. O primeiro texto, *Eu*, começa com a frase

> Sou feio, se não mente o juízo dos espelhos [10]

na qual ecoa a abertura de «A Débil», de Cesário Verde:

> Eu, que sou feio, sólido, leal [11]

---

[8] Muricy, Andrade, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, 2.ª ed. Brasília, Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 714.

[9] Moisés, Massaud. *O Simbolismo* (1893-1902), 2.ª ed. São Paulo, Cultrix, 1967, p. 179 e p. 180. Cf. igualmente Moisés, Carlos Felipe, *Cesário e a Poesia Brasileira*. In: Verde, Cesário, *Poesia Completa e Cartas Escolhidas*, Edição organizada, prefaciada e anotada por Carlos Felipe Moisés, São Paulo, Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1982, p. 113 e 114.

[10] Gama, Marcello. *Via Sacra*. 2.ª ed. Porto Alegre, Livraria Selbach, 1918, p. 4. Procedemos à actualização ortográfica. Entre parênteses, indicaremos as páginas dos poemas retirados desta edição e também as páginas correspondentes da última edição do livro, a saber: Gama, Marcelo, *Via Sacra e Outros Poemas*, Rio de Janeiro, Sociedade Felipe D'Oliveira, 1944.

[11] Verde, Cesário, *Poesia Completa e Cartas Escolhidas*, Edição organizada, prefaciada e anotada por Carlos Felipe Moisés, São Paulo, Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1982, p. 48. As demais citações serão retiradas desta edição, de modo que citaremos tão-somente as páginas correspondentes, entre parênteses.

Marcelo Gama dá sequência à autodescrição, suporte, esta, de uma visão depreciativa de si mesmo. Constata que:

> Nada fiz!... Nada sou!... Pois inda vive
> quem não é útil a si nem útil a ninguém?! (p. 5 (p. 10)).

O resultado da auto-avaliação não é positivo, levando à crítica pessoal e ao desnudamento:

> Sou imberbe, indolente, e nem sempre ando limpo...
> — um tipo de imbecil, grotesco e extravagante...
> Mas, se engasto em bom verso uma rima cantante,
> quase me sinto um deus, de tanto orgulho eu impo! (p. 6 (p. 11)).

A busca da auto-imagem e a perspectiva desiludida com que se enxerga impedem a divagação e o escapismo. Marcelo Gama é o poeta que não se permite sonhar (seu poema mais extenso e mais completo chama-se, não por acaso, *Noite de Insônia*), porque assumir uma atitude daquele tipo corresponderia a fugir. É realista perante si mesmo, assim como Cesário, que confessa, em *Contrariedades:*

> Eu hoje estou cruel, frenético, exigente;
> Nem posso tolerar os livros mais bizarros.
> Incrível! Já fumei três maços de cigarros
> Consecutivamente! (p. 51).

O mesmo sentimento perpassa os versos de Marcelo Gama, configurando, mais uma vez, a imagem lúcida e crítica a respeito de sua pessoa:

> Hoje sinto-me assim, cheio de desalentos,
> e abafo ímpetos vis de proferir insultos...
> Tenho no coração as paixões em tumultos,
> e incapazes de luta os nervos fastientos (p. 25 (p. 30)).

O realismo e a lucidez, que proibem a saída ilusória e o sonho, estão presentes também no tratamento da temática amorosa. O amor coincide com o desejo erótico, é carnal e pouco espiritualizado. Sua concretização advém do relacionamento sexual (aludido indirec-

tamente por Cesário, conforme Hélder Macedo)[12], mas, por esta razão, pode conduzir ao casamento. Anticonvencionais, os poetas rejeitam a solução, com versos vigorosos e bem-humorados. Cesário escreve em «Impossível»:

> Eu posso amar-te como o Dante amou,
> Seguir-te sempre como a luz ao raio,
> Mas ir, contigo, à Igreja, isso não vou,
> Lá nessa é que eu não caio! (p. 23).

Marcelo Gama vale-se de estilo similar para rejeitar a sedução de que é alvo em «Teias de aranha»:

> É por isso que tu, com todo o teu engenho
> e tantas artimanhas,
> nunca hás de me pegar. De mosca nada tenho.
> E dessa frágil teia, orgulhoso, eu desdenho.
> A mim tu não apanhas! (p. 22 (p. 27)).

Poeta que abre o Simbolismo no Rio Grande do Sul, Marcelo Gama se caracteriza por expressar a temática do descentramento do sujeito, reconhecida por Walter Benjamin como o sintoma mais flagrante da modernidade[13]. Evidencia sua distância em relação aos valores solidificados pelos grupos sociais dominantes, distância que se alarga em decorrência da impossibilidade de identificação com eles. No primeiro poema de *Via Sacra*, «Eu», já citado, o escritor dimensiona a separação que o afasta da burguesia, descrita por ele de modo verista e crítico:

> Hostilizo o burguês, mas confesso, entretanto,
> que acho um belo ideal o da vida burguesa:
> ter dinheiro, conforto, amigos, boa mesa,
> e bocejar ouvindo as misérias que eu canto!...
>
> Antes burguês e mal saber firmar o nome,
> do que ser invejado e agonizar de fome (p. 6 (p. 11)).

---

[12] Cf. Macedo, Hélder, *Nós. Uma Leitura de Cesário Verde*, 2.ª ed., Lisboa, Plátano Editora, 1975.

[13] Cf. a respeito os seguintes ensaios de Walter Benjamin: «El Paris del Segundo Imperio en Baudelaire», in Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972. E *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, in: Benjamin, Walter et alii. *Os pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1975.

A persistência da óptica crítica impede que perfilie o Simbolismo espiritualista que encontra na natureza ou no amor purificado um refúgio seguro e confiável. Se, em ambos os casos, o artista experimenta a separação do social, para Marcelo, tudo soa como rechaço e rejeição, não se tratando, assim, de um afastamento voluntário na direcção da religião (como faz Alphonsus de Guimaraens), da fantasia (como M. Maeterlinck), do amor (como na poesia de Eduardo Guimarens), do ideal (comum, nos versos de António Nobre, Álvaro Moreyra e Alceu Wamosy) e da natureza, esta igualmente idealizada, como se vê nas estrofes de Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé e Albert Samain. Marcelo Gama sente intensamente o conflito com a sociedade, segundo uma linhagem que procede de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e, como se viu, Cesário Verde.

Eis porque são grandes as afinidades entre os dois poetas, o brasileiro e o português. Pela mesma razão, se os motivos típicos do Simbolismo comparecem na obra de Marcelo Gama — como a alusão à natureza, ao crepúsculo, à lua — eles aí estão para, mais uma vez, denunciarem o desconforto e a marginalização do escritor:

> Porque este sol que me ilumina e aquece
> embora luz, calor e vida seja
> .....
> é o mesmo sol que me amesquinha e oprime,
> o alviçareiro da Maledicência,
> que põe, perfidamente, em evidência,
> esta pobreza vil, que é quase um crime (p. 8 (p. 13)).

Também em *Catavento* ele confessa a impossibilidade de sentir-se curado com a mudança da cidade para o campo. A natureza não é capaz de seduzi-lo, o que suscita a atitude dessacralizadora do poeta.

Em *Sugestões do Ocaso*, Marcelo Gama retoma um motivo caro ao Simbolismo: o crepúsculo, associado seguidamente à morte. O autor, entretanto, recorre ao tema para desmistificá-lo, na medida em que revela o artificialismo da comparação.

O poema começa mencionando a associação entre o final do dia e a melancolia que invade o sujeito:

> Não sei porque será que os aspectos de agosto
> me convidam à cisma, à hora do sol posto!

A associação, por sua vez, é transferida para o cenário que, humanizado, chora a partida do sol, transformando o ambiente natural num enterro:

> Ontem fazia frio, era roxo o arrebol,
> e céus e terra e tudo, as árvores e as águas,
> pareciam estar carpindo as suas mágoas...
> Choravam de saudade, ao ver partir o Sol.

No entanto, ao repor a perspectiva do sujeito, este não se esquiva à denúncia de que a imagem literária é de relativa validade, uma vez que o sol renasce, o ciclo natural recomeça e ele está consciente de tudo que acontece:

> E eu também fiquei triste, até eu, que sabia
> que treva era um instante e o sol ressurgiria! (p. 26 (p. 31)).

Mais uma vez Marcelo Gama não se furta à lucidez, e é este o traço que o aproxima de Cesário Verde, bem como da modernidade da poesia desse. A proximidade, por seu turno, não pode ser explicada unicamente em termos de influência. É para o que advertem os mesmos críticos que perceberam os traços comuns entre os dois escritores. João Pinto da Silva chama a atenção:

> Os vários pontos de contato entre os livros de Marcelo e o de Cesário Verde são, por conseguinte, quando muito resultantes de preferências artísticas idênticas de simpatias pela mesma corrente de sentimentos, e nunca, como já se tem dito, meros reflexos deste sobre aqueles [14].

Massaud Moisés endossa a conclusão de João Pinto da Silva:

> É necessário não exagerar a carga de influência que teria recebido do poeta português, pois nesses casos sucede haver mais coincidência de temperamento que outra coisa. De qualquer modo, o paralelo impõe-se [15].

Pioneiro do Simbolismo no Rio Grande do Sul, Marcelo Gama parece extrair daquele estilo os elementos que permitem expressar o desacordo social. Insatisfeito, mas crítico, não se ilude nem mesmo com sua pessoa, o que tanto lhe permite desvelar máscaras, como o

---

[14] Id. ibid., p. 158.
[15] Id. ibid., p. 179.

impede de abandonar o meio que (o) despreza. Instaura uma poética moderna, porque não se submeteu a regras, mesmo as que a estética simbolista acabou por consolidar.

Sua posição é, portanto, paradoxal: simbolista, mas não tanto, acabou, como quer Massaud Moisés, «precursor do Modernismo»[16], porque criou uma literatura da modernidade. Traços que mais uma vez o aparentam a Cesário, explicando as afinidades que compartilham.

Se Marcelo Gama abriu o caminho da poesia simbolista, foram Felipe D'Oliveira, Álvaro Moreyra, Eduardo Guimaraens e Alceu Wamosy que se identificaram mais completamente com aquela estética, constituindo um grupo homogéneo na literatura do início do século no Rio Grande do Sul.

Na obra de Felipe D'Oliveira persistem traços da poesia de Cesário Verde, segundo depoimento de Álvaro Moreyra:

> Mestre? Não. Companheiros. Amigos mais velhos. Os maiores. Dos menores, Cesário Verde era queridíssimo, longe também. E um íntimo, que estava perto, fazia as ligações: Marcelo Gama[16].

E conforme confessa na primeira estrofe de *Desafinamentos:*

> Eu hoje estou com as crises de Cesário...
> Abafo ímpetos bruscos, esquisitos...
> O meu temperamento tumultuário
> é um desconchavo de ais e gritos[17].

Todavia, é antes a exploração temática do sensualismo e do amor que aproxima Felipe a Cesário, pois, para o primeiro, o relacionamento entre os amantes não é idílico e espiritual, e sim carregado de um erotismo vital, como revelam os versos a seguir transcritos:

> Tenho rictus de gozo... ânsias de mocidades...
> E me sacio... E desfaleço... E, exausto, arquejo
> ao convulso estertor da voluptuosidade.
>
> Foge-me, após, do sonho, o sádico cortejo
> da luxúria suprema... E em delíquios, exangue,
> desperto ainda anelante, ao vórtice de um beijo
> que circula entre os meus e os teus lábios em sangue...

---

[16] Id. ibid., p. 135.

[17] D'Oliveira, Felipe, *Vida Extincta*. Rio de Janeiro, Sociedade Felipe D'Oliveira, 1937. As demais citações serão retiradas desta edição, cujas páginas não estão numeradas. Procedemos à actualização ortográfica.

O oposto deste sensualismo exacerbado é a admiração e culto da mulher distante e fria, imagem que se cristaliza na figura da Inglesa. Esta aparece na poesia de Cesário, que não deixa de observá-la de maneira irónica e aguda. Felipe, que recupera a imagem, reintegra-a ao modelo idealizado, próprio do Simbolismo:

> Sempre de branco, se te vejo, quando
> surjes dentro de claras talagarças,
> dás-me a langue impressão de que andas imitando
> o vago andar nostálgico das garças...
> .....
> O olhar que mora nos teus olhos baços,
> onde há abismos velados em nevoeiros,
> incendeia a ardentia estuante dos normaços
> em teus olhos préssagos e agoireiros...

A paixão suscitada pela mulher inglesa reaparece nos versos de Álvaro Moreyra, que, em *Lenda das rosas*, assim descreve sua «Miss Fly»:

> Todas as tardes vem por entre a névoa esparsa.
> Surge confusamente o seu vulto soturno.
> Parece uma coruja e parece uma garça
> essa inglesa dolente em cujo olhar me enfurno [18].

No entanto, não é Cesário Verde o escritor português que mais motiva Álvaro Moreyra, e sim António Nobre. Eduardo Guimaraens refere-se à irmandade literária que aproxima os dois autores, conforme foi citado. João Pinto da Silva escreve sobre a influência do segundo sobre o primeiro:

> Para esse resultado deve ter concorrido, certamente, o convívio íntimo de Álvaro com os livros do superdoloroso Antônio Nobre.
> .....
> Toda a sua vasta, requintada cultura literária de agora e toda a influência, bem visível, de Renan e de Anatole France, não conseguirão, talvez, apagar as tendências máximas do seu temperamento, reveladas — é o termo — reveladas pela poesia tristíssima do *Só* [19].

---

[18] Moreyra, Alvaro, *Lenda das Rosas*, 2.ª ed., São Paulo, Cia. Editora Na ional, s.d., p. 13. A ortografia foi actualizada.

[19] Silva, João Pinto da, *Álvaro Moreyra*, In: *Phisyonomia de novos*. São Paulo, Monteiro Lobato & Co. Editores, 1924, p. 23 e p. 24. Procedemos à actualização ortográfica.

O poeta não aceita pacificamente a conclusão de João Pinto da Silva; mas não deixa de reconhecer a importância que teve Antônio Nobre entre suas leituras:

> A minha geração teve muitas influências. Mas ninguém, nela, ganhou mais mestres do que eu. Quase todos li depois de saber que eram meus mestres. Entretanto, se disser os nomes de Antônio Nobre e Jules Laforgue, não posso, para não mentir, dizer outros [20].

O parentesco é sugerido, sobretudo, pelo tratamento dado à temática da natureza. Esta, que, na poesia de Álvaro Moreyra, transparece nas alusões ao outono, ao final do dia ou à noite, traduz a tristeza e a melancolia com que encara a existência. Os poemas são ricos em imagens cromáticas suscitadas pela transfiguração do dia em noite, mas, como sucede no já citado *Miss Fly*, o ambiente resultante está assinalado pela atmosfera soturna e pela desesperança. Eis porque as imagens referem a falta de saúde, a fragilidade e a melancolia incurável, como se verifica em *Do outono e do silêncio*, de *Legenda da Luz e da Vida:*

> Ah! como eu sinto o Outono
> nestes crepúsculos dispersos,
> de solidão e de abandono...
> nessas nuvens longínquas, agoureiras,
> que têm a cor que um dia houve em meus versos
> e nas tuas olheiras...
> .....
> E a luz vai a fugir, esfacelando,
> em trêmulas silhuetas
> os troncos da alameda agonizante... [21]

Elegia da Bruma, publicado inicialmente como obra isolada e, mais tarde, incorporado a *Legenda da Luz e da Vida*, narra o ocaso do dia e o aparecimento da luta, como António Nobre em *Da influência da*

---

[20] Moreyra, Álvaro, *As Amargas, não...* (Lembranças), 3.ª ed., Rio de Janeiro, Lux, s.d. (1958), p. 33.

[21] Moreyra, Álvaro, *Legenda da Luz e da Vida*, Rio de Janeiro, Gráfica da Liga Marítima Brasileira, 1911. As páginas desta edição não estão numeradas. Procedemos à actualização ortográfica.

lua, e retoma as imagens de agonia e morte ao longo da composição das estrofes:

> Réquiem do pôr-do-sol. A alma da tarde canta
> numa toada augural de cinza e de ouro vivo.
> E o hospital solitário, entre árvores! levanta
> o seu vulto de pedra, estranho e pensativo.
> .....
> A voz da Terra fala à vibração da Terra...
> Espasmos de sofrer!... A dor a sete tons!...
> E ascende, e afunda, e ecoa, e pelos longes erra
> um ritmo nebuloso onde há sombras de sons...

É nos versos de Mário Quintana que desaguam, juntas, as leituras simultâneas de Antônio Nobre e Álvaro Moreyra. Sobre o primeiro, escreve o poeta:

> Anto querido, esse teu livro «Só»
> Encheu de luar a minha infância triste! [22],

confessando uma identificação que não é apenas literária, mas também existencial, porque revê o passado pessoal na perspectiva com que o autor português representou sua vida. Em decorrência, ao recorrer à biografia e à infância em seus versos, Mário Quintana as representa como sofrimento e amargura, fazendo com que vida e morte se confundam e impeçam a felicidade e a realização interior:

> Da vez primeira em que assassinaram
> Perdi um jeito de sorrir que eu tinha...
> Depois, de cada vez que me mataram,
> Foram levando qualquer coisa minha (p. 14).

> Minha morte nasceu quando eu nasci.
> Despertou, balbuciou, cresceu comigo...
> E dançamos de roda ao luar amigo
> Na pequenina rua em que vivi. (p. 15)

Os poetas ainda não citados — Eduardo Guimaraens e Alceu Wamosy — também não ficaram indiferentes aos autores portugueses. *Caminhos da Vida*, que o primeiro publicou bastante jovem, revela que António Nobre o inspirou à representação da existência

[22] Quintana, Mário, *A Rua dos Cataventos*, In: *Poesias*, Porto Alegre, Globo; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 10. As demais citações serão retiradas desta edição.

como elevação e depuramento, temática também presente nos primeiros livros de Alceu Wamosy, *Flâmulas* e *Na Terra Virgem*. E *A Divina Quimera*, obra da maturidade poética de Eduardo Guimaraens, guarda a ressonância da trajectória lírica, com seus ritmos e imagens, percorrida por Eugénio de Castro, em *Oaristos*, ao narrar a lenta e dolorosa conquista da mulher amada pelo poeta enamorado, mas, por longo tempo, rejeitado.

Por estes aspectos, verifica-se que o Simbolismo português foi uma presença marcante entre as preferências dos escritores sulinos. Estes confessaram sua predilecção por Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, Gabrielle D'Annunzio, Albert Samain; porém, com Cesário Verde, Eugénio de Castro e António Nobre aprenderam a transportar para o vernáculo as sugestões sonoras e cromáticas que os primeiros realizaram em suas respectivas línguas.

Sem esta vivência, somada à leitura dos poetas brasileiros Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, devedores, eles também, dos resultados alcançados pela lírica lusitana, talvez o Simbolismo gaúcho não conseguisse consolidar tão rapidamente sua poética original. Deste modo, os escritores participantes do movimento puderam romper com a temática e a orientação geral do regionalismo, descobrindo recursos e processos linguísticos que dessem vazão ao desejo de inovar.

Suplantando o regionalismo e opondo-se a ele, o Simbolismo procedeu à renovação das Letras no Rio Grande do Sul e abriu caminho para a imposição da estética modernista. Assim, quando os ecos da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, chegaram ao Sul através das palestras apresentadas por Guilherme de Almeida em Porto Alegre, em 1925, o solo estava propício à fertilização dos objectivos do novo movimento. Pela mesma razão, Felipe D'Oliveira e Álvaro Moreyra puderam, nos anos 20, aderir ao Modernismo, dando o passo a que apontavam suas respectivas obras. E, na mesma década, Augusto Meyer, Theodomiro Tostes e Athos Damasceno Ferreira, mais tarde, Mário Quintana, escrevem poemas nos quais não se distinguem as dívidas seja para com o Simbolismo, seja para com o Modernismo.

Até o Romantismo, a influência portuguesa na literatura brasileira correspondeu a um segmento do processo global de colonização e domínio sobre a nação emergente. O processo foi cessando, à medida em que o século XIX avançava, a ponto de determinar a perda do contacto entre os dois patrimónios culturais[23]. A adesão intelectual dos

[23] Cf. Silveira, Pedro da, *Os Últimos Luso-Brasileiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981.

escritores rio-grandenses à poesia portuguesa que lhes era contemporânea recuperou o intercâmbio, que se dá agora sob novas condições. Não se trata mais, por parte da literatura portuguesa, de manter uma dominação, de modo que, da outra parte, não se trata de rejeitar afinidades.

Ajudando a resgatar os laços entre duas tradições literárias usuárias de uma língua comum, o Simbolismo rio-grandense retoma um diálogo que se esgarçara. Mas, por fazê-lo em novos termos, indica como pode se dar o inter-relacionamento entre literaturas de culturas afins, mas individualizadas: enquanto participação mútua nos processos de renovação e conquista de novos caminhos.

LÍNGUA

A evolução do Português em meio emigrante

URBANA PEREIRA BENDIHA

O título que escolhemos para esta comunicação é voluntariamente ambíguo: «Português»-Português-Língua? Sim, num primeiro momento foi esse, exclusivamente, o objecto do nosso estudo [1]; ou Português-Pessoa? É para uma anulação dessa dicotomia que os resultados do nosso trabalho nos conduziram — o comportamento linguístico faz parte de um todo e, se evolução linguística existe, ela não é um factor isolado. Na última parte deste artigo daremos conta de alguns traços que nos pareceram mais evidentes desta correlação (linguagem, vestuário, alojamento, alimentação, imagem de si própria).

De facto,

> «les migrants apportent avec eux la mémoire du territoire d'origine et la projettent sur un espace non approprié. Leur grille de lecture du monde est, du moins, partiellement inadéquate à l'expérience qui structure l'espace d'immigration» [2],

---

[1] Urbana M. Santos Pereira, *Problèmes de Bilinguisme et Interférence chez les Travailleurs Portugais Immigrés en France*, Tese de 3.º ciclo, Universidade de René Descartes, Paris, V, Sorbonne, 1981.

Idem, *Problemas de Bilinguismo e Interferência em Trabalhadores Portugueses Emigrados em França (Influência do Francês no Português)*, Congresso sobre a Situação Actual da Língua Portuguesa no Mundo, Lisboa, Junho/Julho 1983.

Idem e Marguerite Descamps-Hocquet, *Quelles Interférences deviendront des Emprunts? Le Cas des Immigrés Portugais en France*, 10e Colloque International de Linguistique Fonctionnelle, Université de Laval, Québec, Août, 1983.

[2] Adriano D. Rodrigues e M. Beatriz Rocha Trindade, *La Pratique Symbolique des Migrants: Résistance à la Desappropriation ou Memoire Communautaire?*, in «Estudos sobre Emigração Portuguesa», Cadernos da Revista de História Económica e Social, 1-2, Sá da Costa Editora, 1981, p. 96.

Daí que,

> «Para um emigrante de primeira geração (ou geração zero, se preferirem), a sua identidade cultural confronta-se diariamente com uma cultura diversa, que sobre ele exerce em permanência um condicionamento de atitudes, uma pressão de ideias, uma influência de comportamentos» [3].

Foi efectivamente sobre este público — a primeira geração — que incidiu o nosso trabalho: uma primeira recolha linguística efectuada em Paris a empregadas de limpeza tendo todas igual nível de escolaridade (4.ª classe), de 25 a 35 anos, casadas com portugueses e tendo filhos (cujos resultados deram origem aos trabalhos citados em [1]).

Aí confirmamos a hipótese de Fishman, segundo o qual,

> «Comme dans les domaines familial, scolaire et professionnel, les rôles, naguère séparés, sont tous perturbés par suite de dislocation massive des valeurs et des normes, résultant de la simultanéité de l'immigration et de l'industrialisation, on en arrive à utiliser chez soi la langue du travail ou de l'école. Si la compartimentation des rôles et la complémentarité des valeurs diminuent sous l'influence des modèles étrangers, le répertoire linguistique, lui aussi, sera moins compartimenté [4].

Soubemos assim que as nossas informadoras eram /'famə∫ də me'nažə/, uma gostaria de ser /kõsi'ɛržə/ outra tinha sonhado ser /'ɛdə suɐ'ñãtə/, «il est rare que les femmes portugaises n'aient pas eu un projet professionnel au départ», sublinha Florence Lévi [5]. O marido de uma delas era /∫ɛf də ∫ãti'ɛr/ no /bati'mã/.

Em França têm /'salɐ də 'bañu/ e um /tua'lɛtə/ (coisa que não tinham em Portugal antes de emigrar) às vezes uma /'kurə̃/ ou uma /tə'ɾasɐ/. Uma delas optou, para o quarto dos filhos, pelos /li∫ s(u)pɛrpu'ze∫/ (triunfalmente comprados no /bɐ'zar du o'tɛl dɐ 'bilɐ/). No chão têm /karɐ'lažə/ e nas janelas /karo'ziñu∫/. Agora até já têm /rotisu'ar/ e /mɐ'∫inɐ lɐ'bar/ elas que, nas aldeias de origem, não tinham nem água canalizada nem energia eléctrica ao domicílio.

---

[3] M. Beatriz Rocha Trindade, *Aspectos Humanos e Culturais da Emigração Portuguesa*, in *Nova Renascença*, Inverno de 1982, p. 173.

[4] Joshua A. Fishman, *Sociolinguistique*, Labor/Bruxelles, Nathan/Paris 1971, p. 87-103.

[5] Florence Lévi, *Les Activités Professionnelles des Femmes Portugaises Évoluent*, in «Migrants Formation», 2. Les Femmes Immigrées et la Formation, Ministère de l'Education, Centre National de Documentation Pedagogique, n.º 32-33, Mars 1979.

Também comem diferentemente: sob a influência do trabalho — tentam realizar em casa os pratos confeccionados nas casas onde trabalham — e dos filhos (que pedem à mãe que faça os pratos que comem ao almoço na cantina).

O pão cozido no forno familiar foi substituído pelo -/bɐ'tar/ ou a /bɐ'gɛt/, usam /ʃapɔ'lyrɔ/, fazem /tu'matɔʃ ɛ̃ar'siʃ/, comem ʃãpi'ñõ/ e /kɐ'r̃ɔtɔ/, gostam de /kur'ž'ɛt/ e de /ia'urtɔ/. Ao /gu'te/ às vezes comem um /ga'to/ (ou um /gato'zitu/ ou um /gato'ziñu/) — agora até já podem comer /bif'tɛk/ antes inatingível, e sobretudo /'kɔkɐʃ/ e /'kɔkɔʃ/.

Da vida em França, apreciam sobretudo as /ɐbã'tazɔ ʃ/, a /'pɐjɐ/, o direito ao /kõ'ze pɐj'e/, uma ou outra /awmẽtɐ'sɐ̃w/ além da /skuri'te susi'al/ e da possibilidade de ter uma /sɔgu'r̃ɐ̃s ɐ/ mesmo se as /ʃ'aržɔʃ/ são caras e às vezes é preciso fazer muitas /de'mar ʃɔ ʃ/ nos /bi'ru ʃ/ para se conseguir resolver os problemas administrativos.

Muito resumidamente, apresentamos assim algum do vocabulário «novo» recolhido em Paris durante o período de emigração. E depois?

> «A emigração portuguesa, como movimento contínuo e anual de grandes massas, *desapareceu*, não por modificação ou melhoria das condições socio-económicas internas, mas por um efectivo fecho das portas exteriores» [3] (p. 169).

Assim, os emigrantes deixam os países de «acolhimento» e voltam ao país de origem, só em parte beneficiando do famoso «million» aliás (os 10 000 Francos franceses muitas vezes vieram ao encontro duma decisão já datada de regresso a Portugal).

No que toca aos portugueses e embora os números já não sejam recentes (e na impossibilidade de os obter), observamos:

PORTUGUESES [6]

Desempregados	Empregados	Total dossiers	Número de pessoas abrangidas
1.136	4.180	5.316	10.763

[6] José Guerreiro, *Análise Tendencial da Emigração Portuguesa nos Últimos Anos*, in «Estudos sobre a Emigração Portuguesa» (já citado), p. 68.

Foi algum tempo (de 2 a 6 anos) após este retorno ao país — à região, à aldeia mesmo, na maioria dos casos — que nós nos propusemos entrevistar o teoricamente «mesmo» público mas com uns anos a mais — de 35 a 55 anos. Alargámos também a situação profissional a outros casos que não de empregada de limpeza por não nos parecer tal delimitação muito pertinente e, sobretudo, porque constatámos a *mobilidade* da mão de obra feminina portuguesa da limpeza até à fábrica passando por porteira e, por vezes com interrupções determinadas pelo nascimento dos filhos. A nossa recolha foi efectuada na região de Aveiro (Vagos, Pardilhó, Sobreiro, Meia Légua, etc.).

Verificamos que as nossas informadoras, continuam a falar das /kõ'tratɐʃ/ que tiveram para tal ou tal trabalho, de quem as /ẽbɔ'ʃow/, das características do /itɛ'rim/ ou do /dəʃplasɐ'mã/, falam com nostalgia de quando eram /kõsi'ɛržəʃ/ mesmo quando o trabalho era «muito durinho»...

Moravam assim em /bati'mẽʃ/ ou em /i'mɐbləʃ/ com menos /'pɛsɐʃ/ do que aqui em Portugal após o regresso — devemos constatar que todos os alojamentos que visitámos (as nossas entrevistas, à excepção de uma, têm sido sempre efectuadas no domicílio das informadoras) são constituídos por vivendas, em geral com quintal e/ou jardim («gosto de *fazer* o meu jardim» dizia-nos R., a determinado momento) de dimensões bastantes consideráveis («aqui tenho 13 peças» confessava P. L. ...) onde nem sempre é fácil penetrar, mesmo na companhia de «alguém de confiança» da pessoa em questão.

A este propósito seja-nos permitido um pequeno parêntesis sobre uma entidade fundamental: o *marido*, sombra que, presente ou ausente fisicamente, paira sempre no discurso das nossas entrevistadas — quando realmente presente observamos reacções perfeitamente opostas — desde aquele que, familiarmente (nenhum deles era nosso conhecido antes do momento da entrevista) nos propõe um /uis'ki/ até ao que nos mede de alto a baixo e nos inquire, ameaçador. «Mas para que é a entrevista? Se é para a política não autorizo!», passando pelo tímido que resolve assistir à nossa «conversa» e nos observa, inquieto e mudo, ligeiramente despeitado por ser a esposa, e não *ele*, o objecto da nossa atenção.

Falávamos das casas onde há invariavelmente uma série de electrodomésticos «como lá» passando pela /mɐkinalɐ'var/ e a /ɛso'rɐzə/, aqui os filhos têm no jardim uma /balẽsu'ar/ e uma filha adolescente decidiu escolher um *quarto em veludo*.

Continua-se a comer «melhor» do que «antes», mesmo se se vive na /k ɐ̃'pɐñɐ/, tenta-se mesmo reconstituir a alimentação da região onde se viveu: para obter /ʃkrutə/ (ou/ʃu'krutə/) fazem-se quilómetros, lamenta-se o /kabi'o/ ou as /u'itrɔʃ/e mesmo as /ko'kiəʃ də pua'sõ/, confessa-se a falta do queijo francês («gostava *às* nozes, gostava *à*quilo tudo») — vai-se mesmo até ao ponto de sentir a falta de pratos, já não franceses, mas que se conheceram em França, como o /kus'kus/, que se sabe serem de origem árabe...

Como vimos há todo um vivido cultural que já faz parte do indivíduo, a tal «saudade» que dizem ser tipicamente portuguesa, está virada para França e não para Portugal onde nos confessam ser a readaptação muito penosa — «A Assistência Médica, as Ruas e os Queijos «são para R. as coisas que recorda com mais nostalgia — ela que, como várias outras (quantos problemas — graves — de saúde aos quarenta anos!!!), confessa ter aqui medo de «cair doente», já que não «faz confiança» na assistência médica local e conta-nos a odisseia da última /tu'bažə/ ao estômago no hospital mais próximo... contam-nos várias (com um ar de prazer imenso!!!) como foram bem tratadas no momento do nascimento dos filhos em França e fazem um paralelo aterrorizador com o que se passava nas aldeias delas na mesma época (em muitos casos o(s) primeiro(s) filho(s) nasce(m) em Portugal, o(s) outro(s) em França).

Dum modo geral foi em França que começaram, ou melhor, recomeçaram (já que lhes tinham dito que uma mulher casada não se deve preocupar consigo própria) a olhar para o espelho, a ligar à /bo'te/ — nenhuma delas usa o /ʃi'ñõ/ de antes e algumas maquilham-se discretamente, uma fala-nos do «regime severo» que lhe permitiu perder uns quilos, «há pessoas que dizem que eu depois de lá [estar] 10 ou 15 anos, pareço mais nova do que quando fui» confia-nos uma delas. Vestem-se de cores mais claras e por vezes usam adornos (colares, brincos de cores vivas).

Têm um discurso geralmente apaixonado, semeado aqui e ali de «donc», «voilá» e, dum modo geral, não se sentem intimidadas perante o gravador — como dizia curiosamente uma delas «não tenho medo de mulheres».

Por razões de espaço não abordámos aqui explicitamente o problema do tipo de interferência (*empréstimo de sentido:* /'pɛsɐ/; *decalque* /ẽbɔ'ʃow/; *peregrinismo* /ɛso'rɐzə/) nem a sua motivação (*extra-linguística*, devido a factores sócio-culturais por um lado, a factores psicológicos por outro; e *linguística* pela necessidade de

extensão do vocabulário e pela proximidade formal das duas línguas em questão).

Para terminar devemos assinalar o carácter transitório da fase actual do nosso trabalho que abrangerá aspectos mais vastos do que este ou aquele traço aqui realçado abrangendo o mais completamente que nos for possível o processo geral de aculturação dos emigrantes após um regresso definitivo de França.

O ensino da literatura a falantes não-nativos: algumas propostas

FERNANDO VENÂNCIO

1. O estudo da literatura é, em certa medida, uma questão de língua. Vale isto tanto para o estudante de literatura materna como para o que estuda uma literatura estrangeira. Inclino-me, até, a pensar que — para além da circunstância, óbvia, de um aluno conhecer mais adequadamente a sua língua do que uma língua estranha — não deveria existir, ao nível das exigências básicas, diferença essencial entre o estudo da própria literatura e o duma literatura noutra língua.

Esta perspectiva é, evidentemente, teórica. A experiência de ensino de literatura a estudantes não-nativos leva não raro à conclusão de ser aquele quadro simplificador. E, no entanto, creio haver razões para tomá-lo como ponto de referência. Quero dizer que poderá revelar-se benéfico partir de uma coincidência (pelo menos, de uma convergência) dos objectivos a propor, quer no estudo da literatura estrangeira, quer no da materna.

Este o ponto de vista central desta exposição.

2. O caminho que leva o estudante universitário estrangeiro à literatura em língua portuguesa (e é a ele que, de modo particular, tenho aqui em mente) pode ser trabalhoso e mesmo longo. Em todo o caso, o primeiro contacto com a língua coincidiu, o mais das vezes, com o início dos estudos, pelo que a aprendizagem, passiva e activa, do português pede o maior investimento de tempo útil durante um período inicial.

Qual, pois, o momento de entrar no texto literário? A pergunta, assim formulada, sendo compreensível, não é de todo feliz. Isto não apenas porque haverá toda a vantagem em colocar o texto literário num *continuum* de produções textuais, como pelo interesse que pode haver em acentuar o menos possível a introdução dessa modalidade de

texto. Isso vincará, por um lado, a materialidade linguística do texto que se convencionou literário e, por outro, contraria eficazmente uma concepção sacralizante do mesmo, mormente em língua estranha. (Gostaria de deixar claro que não me ocuparei aqui da problemática real e complexa, da utilização de textos literários no ensino da língua. Pelo que aqui nos interessa, não se trata de estudar a língua pela literatura, nem sequer — o que poderia pensar-se ser a minha perspectiva — se trata de estudar a literatura pela língua. O que se tem em vista é uma articulação entre o estudo de uma e de outra, articulação essa para que existem soluções curriculares e outras, e cujas coordenadas pretendo delinear).

Uma vez introduzido (pela calada, como propus) o texto literário, vêm as dificuldades. A forma literária da língua põe determinados obstáculos. Não que não haja textos literários particularmente acessíveis. Há-os, e só é vantajoso que se os explore. Tem, assim, todo o sentido proceder a uma recolha de textos autenticamente simples, ou seja, onde predominem vocábulos de elevada frequência e formas verbais de fácil aprendizagem e onde o elemento idiomático e a semântica complexa ocupem reduzido espaço.

Não é porém qualquer professor de literatura, por entusiasta que seja, que estará em condições de efectuar com êxito essa recolha. Certa formação linguística ou, em alternativa, algum treino em ajuizar linguisticamente dum texto, constituem à partida instrumento indispensável. Um texto curto não é por definição um texto simples. Um trecho de literatura infantil ou juvenil pode pressupor conhecimentos lexicais e morfológicos avançados. Uma forma de expressão que, a um exame superficial, se revelara pouco complexa pode trazer em plena aula embaraços que havia toda a conveniência em evitar.

Mas, mesmo tomadas essas precauções (talvez óbvias, mas em todo o caso decisivas), não é possível ladear por muito tempo o facto, central, de ser o texto literário um texto exigente. É ele produto de uma elaboração do material linguístico, elaboração essa que conjuga sempre uma criação individual com a adesão a regras de jogo em que comungam e comungaram muitos outros. Ora, sem a explicitação adequada dessa elaboração, o estudo da literatura não ultrapassará a identificação do material cultural, de que a literatura também se constrói, mas a que evidentemente não se reduz.

Ora também do estudante de literatura materna se requer a capacidade de explicitar a elaboração linguística presente no texto

literário. E essa capacidade no falante nativo não constitui dado, por princípio, adquirido. Também ele se poderá encontrar em situação deficiente na matéria. A diferença estará apenas em que o estudante de literatura materna tem a explorar um conjunto de dados que, em maioria, já possui como competência linguística, enquanto que o de literatura estrangeira entrará no domínio desse conjunto de conhecimentos graças a um investimento intelectual a partir do exterior, embora com a circunstância, que quase se diria atenuante, de tratar-se de um domínio essencialmente passivo.

Será esse conjunto de novos conhecimentos que, com o indispensável apoio do mestre, permitirá ao aluno abordar a materialidade linguística do produto literário e, num segundo momento, ajuizar do seu conseguimento em termos estéticos. Na prática, esse segundo momento conterá ainda muito de passividade: o professor 'faz ver' esse conseguimento estético, ou a falta dele, e o aluno estrangeiro não raras vezes se verá obrigado a uma pura aceitação de informações. Esta via autoritária inicial fornece-lhe a base segura de onde iniciar voos próprios.

3. Nesta fase de aprendizado, nada melhor do que situações lineares, em que, metodologicamente, se ignorem grandes matizes. Dê-se a estudar — é um exemplo — um conto pouco conhecido, *Maria! não me mates que sou tua mãe!*, inicialmente sem indicação do autor. Ponha-se em relevo a predominância dos lugares-comuns, a fixação no giro ou na faceta mais patéticos, a fragilidade da construção. A isto poderá juntar-se uma amostra de textos da época e posteriores (actuais, se possível) que apresentam recurso ao mesmo receituário. Será então o momento de revelar o autor do primeiro e de contrapor a esse um outro conto seu já conseguido, fornecendo *A história de uma porta* a vantagem suplementar de ter sido objecto de variadas abordagens.

Esta contribuição de textos paralelos constitui um dos métodos mais simples e mais eficazes de tornar visível e ilustrar a perspectiva histórica que mais acima se caracterizou como 'adesão a regras de jogo comuns'. Deste modo se fará patente a vulgarização, e mesmo a permanência, de modalidades de linguagem que, para honra ou descrédito da causa, são importantes materiais de construção dos textos literários, podendo por referência a eles ser mais exactamente avaliado o conseguimento individual. O estudo da literatura torna-se, assim, autêntico estudo da história literária, visão esclarecida a partir do

interior. A posterior identificação das marcas culturais assentará, agora, numa base material e facilmente referenciável.

A exemplificação à base de histórias curtas é intencional. Com efeito, parece ter todo o sentido dar prioridade a contos, novelas e outros textos integrais breves, que oferecem a vantagem de um mais fácil manuseamento. Importa, isso sim, que tais textos integrais breves sejam representativos (isto é, que constituam verdadeira introdução a um autor, ou a uma corrente, ou a um género) e, quanto possível, estimuladores de interesse, com vista à leitura e estudo de obras de maior porte. Se é desejável que o aluno leia *Brás Cubas* ou *Dom Casmurro*, pode haver interesse em que Machado seja introduzido por um conto como *O Alienista*, que largamente corresponde aos requisitos acima formulados de representatividade, fonte de estímulo e relativa facilidade de análise.

Mas há mais. Não faltam contos e outros textos curtos que, mesmo de autores quanto ao resto secundários, formam introdução privilegiada a toda uma época literária. Já foi assinalada a relevância de um texto como *O Barão* de Branquinho da Fonseca, e o caso está longe de ser isolado. Faça-se, porém, uso judicioso de antologias de contos, que, sendo, por certo, útil ponto de partida, não raro obedecem à necessidade, desvirtuante, de incluir textos de grandes romancistas que, em matéria de conto, poderão ser medíocres. De utilidade, essa, francamente duvidosa são as antologias de excertos, de que não se percebe bem qual seja o sentido — sentido que só poderia ser o duma representatividade do excerto, com a condição, porém, de a fazer explícita, e não admira que o não seja, pois a tarefa é praticamente inexequível. Daí que um esperto tenha chegado à descoberta do que seria o décimo primeiro mandamento: 'Não farás antologias'. Como no resto dos mandamentos, há nele um núcleo de oportunidade. A verdade, porém, é que tudo o que cada um de nós leu ou vier a ler, pouco ou muito, constituirá sempre tão-só uma 'antologia', a nossa. E mesmo a literatura na sua totalidade não é mais do que a real antologia de todas as literaturas possíveis. Esta perspectiva de uma relatividade de sinal positivo pode bem ser mais, e eu creio que o é, do que uma virtualidade limite. A convicção de que os textos literários possuem, a par de outros, um valor radicalmente representativo, pode ser estimulante de uma selecção de textos corajosa e inspiradora.

4. O paralelo acima delineado entre as situações do estudante de literatura estrangeira e do de literatura materna pode, a meu ver, ser

levado ainda mais longe. Em termos concretos, e como se disse, o conhecimento da língua da literatura estudada condiciona a aprendizagem dessa literatura, o que, por ser evidente, não é menos rico em implicações pedagógicas. A isto ajuntaria que a aprendizagem da literatura estrangeira beneficia também do conhecimento da própria língua e, adicionalmente, do da literatura materna.

Com efeito, o conhecimento do próprio idioma, determinante por exemplo numa actividade de tradução, é-o igualmente no grau de assimilação de informações, na perspicácia no desmontar de mecanismos, na capacidade inventiva de soluções. Ora tudo isto tem a lucrar com ser operado, antes de mais, sobre a língua e a literatura maternas. Quer isso dizer que os nossos estudantes de literatura portuguesa, brasileira ou africana deveriam dispor de uma iniciação no manejo da problemática literária aplicado à literatura do próprio país. O que, podendo exigir esforço suplementar, não é exorbitância. Efectivamente, existe uma proporção directa entre o grau de conhecimento da própria língua e da própria literatura e o aproveitamento no estudo de outra literatura. Em termos mais chãos: um estudante estrangeiro conhecedor da prata da casa sentir-se-á particularmente à vontade em ambiente alheio. É possível que isso pertença à natureza das coisas, e que um bom estudante de português seja, por definição,. um interessado em terrenos afins. Mas essa constatação de princípio apenas fará ajustar a perspectiva. Porque a hipótese de acção permanece válida. E ela afirma que *quanto mais o aluno puder fazer apelo ao conhecimento da própria língua e da própria literatura, de tanto maior capacidade haverá de dispor para o estudo da literatura estranha.*

Razões curriculares obstariam, evidentemente, a um estudo articulado das literaturas estrangeira e nacional. Mas ao professor sobejam as oportunidades de, quer de modo explícito, quer de passagem e como que por descuido, traçar paralelos, lançar pontes, dar sugestões de regresso aos velhos livros do secundário. E quer se trate de uma chamada a conhecimentos adquiridos, quer se implique o recurso a uma segunda oportunidade, esta ligação à literatura materna contém uma vantagem não desprezível, de ordem psicológica: e da experiência duma visão de conjunto em terrenos aliados mas díspares, e, mais, a duma auto-afirmação que advém de se poder dizer que para alguma coisa em tempos se dispenderam esforços. Porque, mesmo que não consigamos igualar a notável coerência dos estudos das ciências naturais, há toda a razão para pôr em evidência quanto nos estudos de Letras permite a visibilidade do travejamento.

5. Essa ligação às coisas maternas tornará também mais apurada a percepção de que com literatura 'se fazem coisas' — seja uma tentativa de mobilização das opiniões, como se propõe a literatura empenhada (caso da poesia humanista e social ou do romance neo-realista); seja a manipulação de conceitos por uma literatura auto-suficiente (como na oração fúnebre de Machado de Assis por Rui Barbosa, exemplo de acabado contrabando ideológico numa língua sublimemente bela); seja o adormecimento das faculdades críticas ao sabor duma literatura cor-de-rosa (como no romance *Ana Paula* de Paço d'Arcos, onde tudo quanto o leitor investira de conivência inteligente se vê sistematicamente frustrado por um narrador-explicador); seja, finalmente, a estimulação de toda uma orquestra afectiva e intelectual por uma literatura que faz do gozo de dizer sua mola e razão (como um conto de Dalton Trevisan e mil outras coisas lindas que se fizeram e fazem na nossa língua). Não há maneira de levar a essa percepção quem não provou tais solicitações na sua língua materna. O estudo da literatura estrangeira deverá alargar horizontes, mas não é sua missão o desenvolvimento de faculdades primárias. Esse estudo deve construir-se sobre o reconhecimento de percepções elementares, tanto no terreno estrito da língua como no das potencialidades literárias.

Isto pode ter implicações no campo da actuação, tais como uma formulação mais ajustada de critérios de selecção de candidatos, ou, com menor radicalidade, uma inflexão em matéria de programa, eventualmente em termos de preparação propedêutica.

Mas, quer se levem ou não à prática tais medidas curriculares, ao professor resta largo espaço de manobra. A par da já delineada escolha de textos literários segundo critérios de complexidade, a par da confrontação sistemática, mesmo que em surdina, com as realidades linguística e literária do país de origem, há outros recursos merecedores de atenção, como sejam o contacto 'ao vivo' com o texto literário, em sessões de leitura, seguida ou dialogada (um *Banqueiro Anarquista* pode encher um serão e deixar rasto luminoso), recitação de poemas (porque não decorados?) — tudo modos de aproximar e de, por instantes, fundir o texto literário estranho com o mundo e a actividade mentais do aluno.

Um outro recurso que desejaria realçar é a incorporação, no estudo da literatura, de traduções de obras de língua portuguesa para a língua do estudante. Não vejo mal nenhum em que o estudante comece por ler obras em tradução. Não só porque não faltam os casos de indivíduos a quem obras traduzidas entusiasmaram para o estudo da

língua original, como por razões tão práticas como sejam o apressar dum acesso à produção literária a estudar ou o facilitar de uma segunda leitura, já no original, em que a atenção se desloca da intriga para outras facetas tão importantes como o tipo de linguagem e a construção da narração.

É evidente que há traduções e traduções. Mas até disso um professor pode tirar partido. Uma tradução insatisfatória ou mesmo deficiente pode ser meio de insuspeitada valia para pôr em evidência características da linguagem dum autor. Quem alguma vez tentou a experiência há-de assentir em que o processo é compensador. Em certa ocasião, tornou-se-me relativamente fácil pôr em relevo determinados giros de tipo surrealista da linguagem de *Vidas Secas*, servindo-me de uma tradução que sistematicamente desactivava a tensão neles acumulada. Mas, reciprocamente, uma boa tradução permite apontar a dedo um conseguimento e, de caminho, introduzir em redutos de linguagem menos acessíveis.

Porque o facto é este: quer se o queira quer não, a actividade mental do aluno, à leitura do texto literário na nossa língua, é a de um 'tradutor'. Actividade esta de primeira ordem, e significadora de um processo de interiorização. E, se no terreno da expressão activa vale o preceito «Não traduzas: diz em português», no da língua literária a 'vontade de traduzir' é um dos reflexos mais valiosos que imaginar se possam. Deste modo, a utilização de uma tradução, longe de ser expediente ao serviço do menor esforço, pode revelar-se poderoso instrumento de pedagogia literária.

6. A atenção aqui prestada ao veio linguístico não pretende ignorar que, por central que esse aspecto seja, ele não esgota a problemática do ensino da literatura. De comparável importância (embora menos isoláveis dos aspectos expressivos do que se poderia pensar) são os problemas relacionados com o distanciamento cultural. todo esse mundo de concepções, mentalidades, eixos de referência e similares. Um conhecimento adequado dos contextos culturais permite assinalar com maior rigor o exótico e o corrente, restringindo deste modo o exotismo às suas reais proporções ou realçando-o onde ele se arriscaria a passar despercebido.

Mas, contrariamente ao que vejo como realizável na vertente linguística, não me alicia demasiadamente uma integração das perspectivas literária e histórico-cultural. A sobreposição das duas perspectivas implicará — o que é já de si elemento perturbador — a

mobilização de meios que obstem a que os textos literários funcionem como pretextos de informação sobre os próprios quadros culturais ou como mera ilustração dos mesmos. Uma articulação entre os estudos literários e o da língua parece-me bem mais rentável em termos de mútua clarificação. E os riscos de um tratamento redutor parecem-me, aqui, largamente aceitáveis.

7. Tentei nesta exposição definir a situação pedagógica do estudante estrangeiro no terreno da literatura. Desse aluno se poderá dizer que já teve as suas experiências em matéria de estudos literários, experiências que poderão ter sido mais agradáveis ou sê-lo menos. Ele chega até nós com hábitos de leitura, ou sem eles, com as suas afinidades (uma preferência, por exemplo, pelo romance histórico) ou as suas repugnâncias (relativamente à poesia, por exemplo, para uns antiga, para outros moderna, ou ambas). Importa que esse relacionamento positivo ou negativo com a literatura obtenha uma oportunidade honesta que faça dele tranquilo objecto de debate. Não é sem razões, e sabe-se lá de quanta justeza, que um aluno negligencia uma componente, periférica ou central, do programa. Esse esclarecimento, esse jogo limpo, deverão estender-se à globalidade da atitude frente à literatura, que poderá, mais ou menos inconscientemente, ser vista como actividade difícil, elitária, inacessível — e isto tanto de modo fatal como procuradamente. Tais tendências, ou mesmo opiniões, deverão ser tomadas como dados objectivos a integrar no ensino, sem o fito de recuperar seja o que for (há os irrecuperáveis, e entre eles podem estar os melhores), e apenas com a finalidade de confrontar com aqueles os 'nossos' pontos de vista.

O estudo das nossas literaturas como literaturas estrangeiras — e é este o cerne do que aqui fica exposto — só lucra com o que se poderia chamar uma ligação à 'terra', que articule com esse estudo as referências literárias e linguísticas em disponibilidade no aluno. Dessa conexão, quer implícita quer explícita, há a esperar um apoio e um estímulo. Se a distância entre um mundo e o outro é geradora de dificuldade, pois que essa mesma distância seja encarada sem evasivas, e, cada vez mais interiorizada, posta também ela ao serviço do ensino. Não seria, ao fim e ao cabo, a primeira vez que numa necessidade se descobria virtude.

As Interacções na Didáctica do Português como língua estrangeira

LUCIANO CAETANO DA ROSA

1. SOBRE A INTERACÇÃO

O estudo das interacções na aula de língua estrangeira pode ser feito pela observação numa primeira fase, já que todo o estudo científico começa pela «theoria», pela contemplação do fenómeno.

Para tal observação, podemos presenciar aulas dadas ao vivo ou ver documentos gravados, por exemplo, em cassettes-vídeo.

Durante um estágio pedagógico, a observação pode tornar-se a base a partir da qual formularemos hipóteses explicativas do processo interaccional. Tais hipóteses podem contribuir para melhorar a praxis do ensino/aprendizagem.

A prática interaccional, no quadro de uma didáctica activa, não é apenas uma questão de método. Não é apenas uma maneira como ensinar melhor ou como aprender melhor. Para ser equacionada com correcção, deve fazer apelo a um conjunto de aspectos que se situam num campo relativamente vasto de índole interdisciplinar. Esse campo recorre a conhecimentos que são objecto da Psicologia Social, da Teoria da Comunicação, da Psicologia Pedagógica, da Linguística, da Didáctica, da Metodologia e da Pedagogia Experimental, para só enumerarmos as disciplinas que nos parece serem as mais relevantes e as mais próximas da natureza das interacções.

Desde 1979-80 que investigamos e praticamos a interacção na didáctica das línguas. Todos os aspectos relacionados com a interacção acabaram por sintetizar-se para nós num conceito que designamos de Dinâmica Interaccional.

A expressão nada tem de complicado. O termo «dinâmica» situa-se num campo semântico extenso e rico de conotações.

Relembra-nos as ideias de força, movimento, ritmo, pulsar, actividade, vida, animação, vivacidade...

O adjectivo «interaccional» refere-se à vida de relação, aos circuitos e redes de comunicação, à animação comunicativa que se apoia em dados da Psicologia Social, em geral, e da Dinâmica de Grupos, em particular.

A Dinâmica Interaccional pretende dar conta das recíprocas influências na sala de aula e esforça-se por descobrir relações que encontrem a sua expressão em leis específicas ou em combinatórias mais ou menos exclusivas que o nosso modelo tridimensional pesquisa. Sobre este modelo, falaremos mais à frente.

Sem interacção não há vida. Já F. Engels notara a importância da interacção em geral como «causa final de tudo o que existe, mas além da qual não há nem pode haver nada».

A dinâmica interaccional deverá traduzir-se por uma vivência criativa e organizadamente participada do discurso. Envolve de imediato a questão pedagógica das relações intersubjectivas na sala de aula, entre o professor e os alunos ou estudantes, entre estes e o professor, entre os próprios alunos ou estudantes. Põe em causa, de forma consequente, o discurso privilegiado e monopolizador. Situa-se no centro de uma Didáctica activa e de uma Metodologia que fomentam actividades comunicativas. Reflecte-se poderosamente no melhor aproveitamento do tempo de aula e torna a classe mais dialogante e mais disciplinada. Cremos também que pode maximizar a eficácia do exaltante e extraordinariamente complexo processo de ensino/aprendizagem. Concede larga margem à organização e ao ritmo controlado, sem excluir valores como a espontaneidade, a imaginação, a criatividade em actividades levadas a cabo sob formas diversas de interacção.

A dinâmica interaccional faz apelo a grande quantidade e variedade de material didáctico e instaura a relação instrutiva e educacional na sua dimensão dialógica. Controla o tempo, organiza o espaço, fomenta a acção e o pensamento. Pode dar um novo sentido à praxis pedagógica se não se limitar a ser um mero conjunto de técnicas e práticas mais ou menos sugestivas e felizes. A sua valia técnico-prática será sempre prestimosa, mas, mais do que isso, deverá instaurar-se como uma filosofia da educação e da instrução, alicerçada numa axiologia de valores positivos, progressistas e humanistas que favorecem o diálogo, a criação colectiva, o trabalho individual, a livre interdependência, o trabalho de grupo, a cooperação e a comunicação,

o trabalho individualizado de modo personalizado e significativo, a troca de materiais, de experiências, de dados, de factos e de ideias.

Na saudação mais informal começa a dinâmica interaccional, quando um gesto, um sorriso, um olhar, uma palavra pequenina cristalizam o momento algo misterioso do encontro com outrem. Desenvolve-se no jogo, na canção, na formação do pequeno grupo, na dramatização singela de um curto diálogo, na representação de qualquer cena do quotidiano, na interrogação individual, de meia-classe ou da classe inteira, no coro da resposta ou na resposta de um grupo ou de um indivíduo.

A interacção estende-se por vezes à comunicação adivinhada, à compreensão profunda, íntima, empática. Pode tornar-se pedagogia da alegria e da felicidade.

Por certo há uma interacção visível a olho nu na maior parte dos casos, mas também há uma interacção profunda, não manifesta, que se fica pelos sentimentos escondidos, os quais nem por isso deixam de condicionar em maior ou menor grau a relação dialógica.

A tecnologia do ensino proporciona cada vez mais meios para a didáctica das línguas. Depois dos gravadores, dos laboratórios, dos projectores de diapositivos, etc., chegámos ao tempo em que a informática já tem as suas aplicações, (dicionários em micro-computadores, para só dar um exemplo) no ensino das línguas. A dinâmica interaccional pode e deve aplicar ou aproveitar-se dos novos e diversos meios que a tecnologia incessantemente descobre e cria. Tem, todavia, de ir mais além, sob pena de se tornar uma prática tecnocrática do ensino, esvaziado de sentido. E ir mais além significa, no caso do português como língua estrangeira, que é preciso: melhorar a componente psico-pedagógica; não descurar a componente científica (por exemplo e muito concretamente: que obras apareceram nos últimos tempos sobre a didáctica do português?, que dizem os seus autores?, há inovações?, qual é a gramática que melhor serve qual objectivo?, a de Maria Helena M. Mateus et al.?, a de Celso Cunha/Lindley Cintra?, etc., etc.); desenvolver a componente histórico-cultural (a famosa «Landeskunde» dos alemães); enfim, praticar um conjunto de valores educacionais como o respeito, a amizade, a solidariedade, a abertura de espírito e a tolerância, para só citar alguns.

A dinâmica interaccional pode e deve aspirar a realizar a síntese fecunda e humanista de todas estas componentes, de modo a tornar-se uma teoria eminentemente prática, extremamente motivadora.

O activismo e o amadorismo que não estão em situação de ponderar o valor e os limites dos meios e dos métodos nem de estabelecer os objectivos da acção em particular e da actividade em geral, deverão ceder o lugar a uma praxis pedagógica interaccional. Esta requer mais trabalho, mais estudo, mais preparação e melhor execução, mas os resultados também são melhores. As implicações na vida pessoal também são de monta.

No campo científico, didáctico, metodológico, psico-pedagógico, axiológico e deontológico só há vantagens em praticar a interacção na didáctica do português como língua estrangeira.

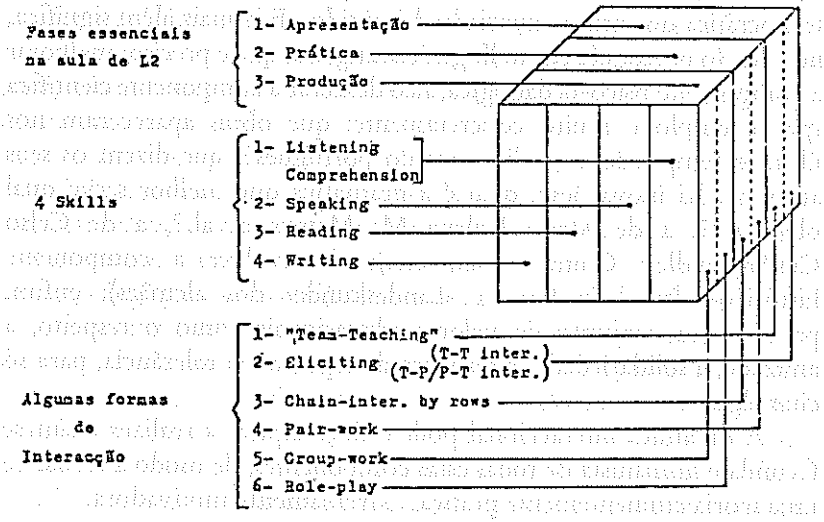
2. AS INTERACÇÕES LINGUÍSTICAS

Para investigar as interacções linguísticas estabelecemos um modelo tridimensional, cujo número de elementos só não varia praticamente a nível das quatro competências (compreensão auditiva, expressão oral, leitura e escrita).

O número de fases no processo ensino/aprendizagem pode variar, mas por comodidade apresentaremos aqui apenas três, excluindo, por exemplo, uma fase de correcção ou de «remedial work».

A variedade de interacções também é muito superior às que aqui apresentamos, mas por ora estas chegam para exemplificar.

MODELO INTERACCIONISTA TRIDIMENSIONAL



O produto cartesiano das fases × Skills (competências específicas) × formas de interacção dá um número N de interacções, das quais umas são possíveis, outras são impossíveis pela natureza da combinatória e ainda outras, enfim, tornam-se possíveis, mediante uma estratégia pedagógica adequada.

Podemos então perguntar:

— Vamos apresentar o futuro em português? Muito bem! E então:

— Como o vamos apresentar: oralmente?, num texto escrito?, vamos primeiro ler?, vamos primeiro escrever a morfologia do futuro?

— Sob que forma de interacção? Professor / estudantes? Distribuindo texto escrito por pares de estudantes («pair-work»)?, dando o texto a um pequeno grupo de quatro a seis elementos?, fomentando primeiro o estudo individual para em seguida discutir numa interacção alargada o texto sobre o futuro?

Como se pode já imaginar, há muita maneira de resolver um problema didáctico como seja o de apresentar o futuro em português. Mas não sem dificuldade, devido à abundância de formas (futuro simples, composto, do indicativo, do conjuntivo, perifrástico, próximo, na voz activa ou passiva e assim por diante...), devido aos valores estilísticos, pragmáticos e outros. Quando se apresenta o futuro português a pessoas cuja língua materna é o português, então as dificuldades são menores, por razões óbvias, nomeadamente pelo facto de na consciência dos falantes haver intuições correctas e de usarem correctamente as várias formas, sem, todavia, estarem conscientes de que, por exemplo, estão a exprimir uma suposição, quando dizem um enunciado como:

«Eles terão chegado atrasados; é por isso que os outros não esperaram!»

Como qualquer outro capítulo da gramática ou qualquer outro aspecto no ensino da língua, a questão da apresentação do futuro envolve uma estratégia pedagógica, com uma escolha didáctica do texto de apoio, com o estabelecimento da metodologia a seguir (primeiro isto, depois aquilo, em seguida...), com uma actividade inicial que poderá ser repetida e reforçada, a nível da prática, com exercícios adequados. Em termos de estratégia pedagógica, temos então de pensar em textos onde aparece impreterivelmente o futuro e onde ele pode ou não aparecer.

Será que um boletim meteorológico usa o futuro?

Será que num horóscopo encontramos formas de futuro?

Serão os futuros que aparecem nos dez mandamentos verdadeiros futuros?

Na segunda fase, ou seja, a nível da prática, que exercícios vamos então fazer: orais, escritos, orais envolvendo representação de um pequeno papel?

Imaginemos este diálogo:

Fala A e diz: Foste ao cinema ver a Carmen?

Responde B: Não fui, mas hei-de ir.

De novo A: Vai e verás se não é bom como te digo.

Neste curtíssimo diálogo, temos duas formas de futuro (hei-de ir e verás), cujo domínio por parte de um estudante estrangeiro de língua portuguesa lhe dá uma naturalidade enorme a nível da expressão oral.

A nível da produção escrita, por exemplo, porque não realizar uma redacção colectiva sobre um tema susceptível de precisar de formas de futuro? O professor só orienta a produção. Todos se exprimem oralmente com uma frase e, passada a sua aprovação, é logo por todos igualmente consignada por escrito.

Este método das interacções tem algo a ver com a expressão dramática [1] e com a Pedagogia relacional [2].

Recorre igualmente a jogos, à expressão corporal (a língua é só uma parte do comportamento total do ser humano), à produção linguística e à gestão do silêncio (há silêncios muito eloquentes!).

Os velhos métodos de tradução, o «drill» do estruturalismo, os tópicos e funções do «notional-functional approach», todos podem trazer algo para a didáctica das línguas, mas sem interacções o ensino será sempre artificial. A dinâmica interaccional tenta aproximar a aprendizagem da língua a uma certa naturalidade. O que nem sempre é fácil, claro está!

Os jogos podem ser um elemento extremamente activador das interacções [3], tornando a aprendizagem, além do mais, uma actividade agradável.

---

[1] Ver Daniel Feldhendler, *Expression Dramaturgique*, in «Le Français dans le Monde», n.º 176, Avril 1983.

[2] Ver B. Dufeu, *La Pédagogie Relationnelle*, in «Die Neueren Sprachen», Diesterweg/Frankfurt a.M. 1982.

[3] Ver *Communication Games in a Language Programme*, «The British Council», London, 1979.

Ver também: *React Interact-Situations for Communication* de Donald R. H. Byrd e Isis Clemente-Cabetas.

Os materiais didácticos abundam para certas línguas, mas para ensinar português confrontamo-nos ainda e infelizmente com uma grande escassez. É preciso improvisar muitas vezes, é preciso fazer muito com pouco. Nesta ordem de ideias, parece-nos que a praxis interaccional oferece grandes vantagens: é uma didáctica activa, envolve uma filosofia do diálogo permanente, faz apelo à solidariedade na acção e na procura de materiais (procurar é já estar a aprender...). Está ainda numa fase empírica de tacteio, não havendo por exemplo cursos ou manuais que já se baseiem na interacção em muitas das suas formas. Mas, com o tempo, surgirá um ensino que não poderá prescindir conscientemente desta perspectiva.

3. OS MATERIAIS E AS INTERACÇÕES

Podemos usar todos os materiais possíveis e imaginários (passe o estereótipo!) na dinâmica interaccional. Estaremos assim a lidar com uma perspectiva que não renuncia ao realismo didáctico. Utilizamos, sempre que possível, materiais autênticos. Se a concretude é importante no ensino com crianças, ela não se nos afigura menos importante no ensino do português a estrangeiros.

Para além dos objectos reais, há toda uma gama de artigos mais propriamente culturais (filmes, fotografias, gravuras, diapositivos, discos, etc.) cujo uso judicioso muito pode enriquecer o ensino, ajudar a motivação, fomentar interacções, melhorar a aprendizagem.

O ensino livresco passa para segundo plano. Em vez do manual, há livros e jornais, por exemplo, fontes de material linguístico. O professor tem, naturalmente, mais trabalho do que se limitar a seguir as unidades didácticas já preparadinhas de qualquer manual. Mas se enveredar por esta via, a breve prazo sentirá recompensas.

4. MANUAIS

Em matéria de manuais para o ensino do português, a fartura não é grande. Se considerássemos vários espaços linguísticos como o francófono, o anglófono, o hispanófono e o germanófono, verificaríamos que se podem contar pelos dedos as obras existentes. Por outro lado, as deficiências são nalguns casos gritantes, embora este ou

aquele manual possa representar um esforço meritório por parte do seu autor.

A referência aos manuais didácticos neste artigo pretende tão só alertar os autores de manuais didácticos para a importância das interacções.

Não referiremos aqui quaisquer títulos, sobre os quais formulamos valorações diversas. Os manuais esquecem frequentemente de indicar objectivos, de modo que poderíamos presumir que são entre outros aspectos a considerar, adequados para qualquer grupo etário, o que não é manifestamente verdade.

Limitamo-nos a referir, para o espaço de língua alemã, uma recensão crítica conjunta de nada menos que nove obras da autoria de Michael Scotti-Rosin.

Neste trabalho, o autor[4] analisa com muita profundidade os vários manuais que, aliás, contemplam tanto a vertente lusa como a brasileira. Por outro lado, seria altura de se dar mais atenção, tanto em Portugal como no Brasil, à confecção de bons manuais para o ensino da Língua Portuguesa, como elementos importantes na sua difusão. Os novos países africanos de expressão portuguesa poderão associar-se a esse movimento na medida das suas disponibilidades e possibilidades.

5. O PAPEL DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

A Associação Internacional de Lusitanistas com sede em Poitiers / França acaba de ser fundada de forma tão promissora neste ano de 1984. Muito temos todos a esperar da sua actividade, não esquecendo que ela se confundirá com a actividade dos seus membros. A difusão de muitos estudos poderá ser um meio precioso para fazer avançar os aspectos relacionados com a didáctica do Português.

[4] Michael Scotti-Rosin, *Sammelrezension zu Portugiesischlehrwerken*, in Pädagogische Arbeitsstelle des DVV-Halzhauenstr. 21, 6-Frankfurt a.M. p. 301-306.

As duas vertentes (complementares) da Língua Portuguesa

GLADSTONE CHAVES DE MELO

Começo por dizer que não sou estruturalista, entre outras razões, porque entendo que o Estruturalismo mutila a realidade linguística, reduzindo-a a *um* dos seus elementos.

No século passado, de um modo geral, o erro foi em sentido contrário, como ainda hoje o é entre os apedeutas: considerava-se (e os leigos ainda a consideram) quase que só como nomenclatura. De fato, a verdade está no meio, porque a língua é, a um tempo, nomenclatura e estrutura, ou como excelentemente diz Meillet, «palavras arrumadas de certa maneira».

Desde Saussure e com base num conceito seu — discutível e provavelmente apócrifo — a Linguística do nosso século enveredou decidida para o Estruturalismo e, no meu entender, os resultados não têm sido fecundos.

Com efeito, qualquer língua é muito mais do que postula a corrente hoje dominante. É um complexo historico-cultural, delineado no tempo, enriquecido no tempo, empobrecido no tempo, apurado no tempo ou deformado no tempo. O trabalho surdo, imperceptível e mais ou menos inconsciente do povo, que conserva, altera e inova, mantém aqui, rejeita ali, esquece acolá e faz da língua um *perpetuum mobile*, — esse trabalho corre parelhas com outro, *não menos importante*, dos escritores, dos gramáticos e da escola, que, a seu modo, travam a evolução, seleccionam, sugerem, orientam, inventam. Particularmente, os artistas da palavra, exatamente porque são artistas, têm apuradíssimo sentimento da língua, são-lhe fiéis ao *gênio*, marcham seguros no emaranhado confuso do *mobile* e, em certa

perspectiva, comandam a evolução. Muita vez, caminham ao arrepio, vão buscar no passado formas perdidas, revigoram formas obsolescentes, orientam a escolha, não raro na linha do mais condizente com a *personalidade* da língua, digamos assim.

Por outro lado, ou por isso mesmo, a *sincronia*, tabu dos nossos dias, não pode restringir-se ao *hic et hunc*, segundo se tem feito, com grave dano, aliás. Sobretudo no âmbito da língua literária *lato sensu*.

Tantas vezes me tenho rido de afirmações pomposas e peremptórias de certos tratadistas ou manualistas que *decretam:* esta forma, esta construção, esta palavra já não existe na língua. É não só confundir a língua com o conhecimento que dela eles têm, mas é ainda, por simples capricho, ou por injustificado preconceito, negar direito de cidade a formas conviventes.

Lembra-me, por exemplo, a assertiva dum conceituado gramático de que no Brasil não se usa o pronome *vós*, nem o possessivo correspondente *vosso*. Para contestá-lo, bastaria folhear um livro do nosso mais festejado poeta, que timbra, aliás, em abeberar-se na língua viva e não raro na popular, Carlos Drummond de Andrade. É dar com os olhos, e ler:

«Caso do vestido»

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

Nossa mãe, dizei depressa
que vestido é esse vestido.

Minhas filhas, mas o corpo
ficou frio e não o veste.

O vestido, nesse prego,
está morto, sossegado.

Nossa mãe, esse vestido,
tanta renda, esse segredo!

Minhas filhas, escutai
palavras de minha boca.

Era uma dona de longe,
vosso pai enamorou-se.
E ficou tão transtornado,
se perdeu tanto de nós,

se afastou de toda vida,
se fechou, se devorou,

chorou no prato de carne,
bebeu, brigou, me bateu,

me deixou com vosso berço,
foi para a dona de longe,

mas a dona não ligou...»

(*Fazendeiro do Ar*, p. 281-2)

Este belo poema está inserto na *Rosa do Povo* e, portanto, foi composto entre 1943 e 1945, muito antes da *Gramática* acima referida. Como se não bastasse ser ele da *Rosa do Povo*, está cheio de expressões populares do mais genuíno sabor: *dona*, *evém*, por *vem*, resultante normal de «aí vem»; a sequência de frases iniciadas por pronome-átono; *ligar*, no sentido de «dar importância a», «incomodar-se», «prestar atenção a», «acudir», «corresponder», brasileirismo, assim como os outros fatos apontados.

No meio de tudo isso, *vosso*, *dizei*, *escutai*.

E continuam os popularíssimos brasileirismos: *falar*, por *dizer; fazer gosto; lhe*, como objeto direto; *gozar*, por «regozijar-se», mas sem complemento; *quéde?*, por «que foi feito de?», «onde foi parar?».

O ponto culminante:

«Dona, me disse baixinho,
não te dou vosso marido,

que não sei onde ele anda.
Mas te dou este vestido...».

E conclui:

«Minhas filhas, eis que ouço
vosso pai subindo a escada».

Aqui Drummond de Andrade nada inventou: apenas admiravelmente compôs, dando ao discurso um tom marcadamente popular mineiro, para ajustar a expressão ao tipo patriarcal de cultura vigente ainda no interior de Minas Gerais, onde se encontram mulheres submissas por princípio e com dignidade, tenazes até o heroísmo, fiéis sempre aos princípios morais em que foram criadas. E aí se emprega *vós* e *vosso*.

Este breve comentário me dá passagem para outra conceituação. A língua não é apenas um complexo fato histórico-cultural, mas ela traduz e alimenta a cultura, e documenta matizes culturais ou até estados de cultura anteriores. É fácil ver isto no vocabulário, na Semântica, desde que não seja estudada estruturalmente.

Claro que não estou dizendo novidades, mas apenas reavivando coisas que para muitos ficaram esquecidas, tal foi o alarido, tal o dogmatismo dos estruturalistas, que têm querido fazer da língua um *ens a se*, uma justificadora de si mesma, uma auto-epistemologia, e fazer da supostamente *única* Linguística possível uma máquina de operar no vazio, como já se disse da glossemática de Hjelmslev.

Neste pressuposto, entendo a língua portuguesa como um fato histórico-cultural, que, conformado no noroeste da Península Ibérica, daí se foi ampliando e estendendo até, primeiro, o Algarve. Depois veio a expansão marítima e o estabelecimento do Império.

Deste, do «mundo que o português criou», a parte mais importante, maior, mais florescente veio a ser o Brasil, que, na segunda metade do século XVIII, já toma a feição geográfica atual.

A língua românica transplantada desterrou completamente as línguas indígenas do território, nomeadamente o tupi, o mais falado na costa brasileira. Hoje, o panorama linguístico do Brasil é bastante curioso, certamente digno de nota: numa área de 8 500 000 km² falam português, com notável unidade, cerca de 130 000 000 de pessoas, ao passo que em núcleos escassos, recuados, isolados uns dos outros, cerca de 200 000 índios falam mais de 60 línguas diversas umas das outras.

Aconteceu com a língua portuguesa o que sabemos acontecer com toda a língua que se expande: perdeu, nas áreas conquistadas, algumas das suas oposições, ou finas distinções, ou simples variantes. Assim,

para exemplificar, o homem do centro e do sul de Portugal não distingue /ch/ de /tch/, não conhece dois tipos de sibilante surda, já não tem /v/ bilabial. A feição brasileira, apesar de bem mais próxima da nortenha portuguesa, praticamente não distingue entre «já não» e «não mais», e acaba por ir generalizando a segunda combinação; igualmente, incorpora em *falar* os sentidos de *dizer*.

Mas, como a língua não tem lógica, ou melhor, tem a *sua* lógica, convivem, no português popular do Brasil, uma forte simplificação da morfologia nominal e verbal, e um considerável número de arcaísmos, nos quatro setores: fonologia, morfologia, sintaxe, vocabulário. Desde logo, sirva de exemplo a palavra *dona*, «mulher», tantas vezes ocorrente no texto alegado de Carlos Drummond de Andrade.

Ninguém ignora que nos dilaectos (ou variantes diatópicas) portugueses também se abrigam muitos arcaísmos, alguns até antiquíssimos, como a forma *no* para o artigo definido, *v. g.*, — «levaram *nos* meninos», conforme se pode ouvir à gente rústica da região de Espinho, por exemplo. Coisa análoga ocorre no Brasil.

Considero, pois, «língua portuguesa» um complexo histórico-cultural, onde há uma linha dominante, uma «constante», — a coexistir com numerosíssimos resíduos do passado, ao mesmo tempo que se misturam confusas e em competência muitas formas embrionárias ou nascentes, algumas das quais virão a incorporar-se no «padrão» de amanhã.

A tese que sustento desde alguns anos é que, hoje, a língua portuguesa não é nem de Portugal nem do Brasil, mas dos dois conjuntamente e complementarmente. Dei à minha comunicação o título de «As duas vertentes (complementares) da língua portuguesa». Isto, para aproveitar esta oportunidade em que por primeira vez estão reunidos lusitanistas de todo o mundo, para lhes propor uma tomada-de-consciência profunda dessa realidade.

Certo não estou descobrindo a pólvora, nem dizendo coisas ignoradas dos especialistas. Simplesmente, reconhecendo embora a pouca valia da minha voz, pretendia que daqui saísse uma nova atitude no encarar o problema da língua portuguesa. Seria muito de desejar que os portugueses desarmassem os espíritos e deixassem de se considerar donos da língua; e que os brasileiros abrissem mão do complexo de gigantismo e voltassem a reconhecer a extraordinária importância da lição clássica no que diz à pureza original da modalidade culta.

Os fatos estão aí para justificar e pedir essa mútua compreensão, esse abraço fraternal, essa troca generosa de riquezas acumuladas ao longo do tempo, duma e doutra banda do Atlântico.

Antes de prosseguir, abro um parêntese para responder a uma hipotética objeção. Por que não incluir também as modalidades africanas? Por quê não falar em «quatro vertentes», por exemplo?

Acho que não teria cabida. Porque o português de Angola, de Moçambique, da Guiné, de Cabo Verde é fundamentalmente o português de Portugal. Ainda há pouco, conversando longamente com uma jovem angolana, que está fazendo pós-graduação em Lisboa, tive confirmada minha posição. Ela, muito inteligente aliás, exprime-se com extrema correção, tem vocabulário muito rico e muito apropriado, e executa fonologicamente a língua exatamente como um europeu. Apenas, não se lhe pode atribuir por nascimento uma região de Portugal; ela tiraria uma bissectriz entre Norte e Sul, realizaria, digamos, um padrão. Chama-se a jovem Inocência da Mata. É natural de São Tomé mas tem vivido em Angola. Além disso, fala correntemente o crioulo tomeense, único veículo de comunicação com a avó, a quem regularmente visita na ilha.

Esta última informação serve-me de «deixa» para certa conclusão minha aceita já por Mestre Herculano de Carvalho: o crioulo caboverdeano é outra língua, é língua de segunda geração, saída do português. Não posso aqui fazer a prova, que seria mudar de assunto; eu apenas acenaria para a indiscutível ininteligência.

Logo, ou não temos ainda variantes novas nos países africanos, ou temos, aqui e ali, estruturas muito diversas, irredutíveis à tradicional língua portuguesa.

Quanto à feição popular de Angola, por exemplo, ela coincide quase passo por passo com sua correspondente brasileira, e pelas mesmas razões históricas. Atente-se só para estes versos de Viriato da Cruz:

«Antão, véia, hoje nada?
— Nada, mano Felisberto...
Hoje o tempo tá mudado...»

...«Não sabe?! Todo esse povo
Pegô um costume novo
Que diz qué civilização:
Come só pão com chouriço
Ou toma café com pão...

E diz ainda pru cima
...Qui o nosso bom makèzu
É pra véios como tu».

(*Apud* Trigo, *Introdução*, p. 89)

Fechando o parêntese e reaviando-me: Portugal conservou melhor certas coisas, o Brasil outras.

Assim, a pronúncia brasileira, tomada em conjunto, está muito mais próxima da antiga pronúncia portuguesa, a dos séculos XVI e XVII, do que a atual de Portugal. E isto se deve fundamentalmente ao escurecimento ou apagamento dos /e e/ pretônicos, aliás muito prejudiciais à beleza da língua, conforme reconhecem não poucos portugueses.

Lembra-me que o grande e saudoso Hernâni Cidade, comentando generosamente uma conferência que eu acabava de fazer na Sociedade de Língua Portuguesa de Lisboa, 1973, entrara a vituperar o que ele denominava «vocalofagia» dos seus compatriotas. Quis exemplificar e ralhar, mas não o conseguiu: cometia o mesmo pecado. Acabou por apelar para mim, pedindo-me que pronunciasse as palavras que ele escolhera para ilustração.

Dado que as línguas neo-latinas são predominantemente vocálicas, não há negar que o português, sobretudo o de Lisboa, se está afastando das matrizes, está tornando consonântica a língua. Isto, sem falar nos muitíssimos decassílabos camonianos que na terra do Poeta se tornam eneassílabos e até, eventualmente, octossílabos.

Por outro lado, paradoxalmente, a pronúncia portuguesa é mais matizada que a brasileira: se os europeus «comem» os /e e/ pretônicos e fecham até o extremo os /o o/ também pretônicos, abrem sistematicamente o /a/, o /e/ e o /o/ resultantes de crase, ou que sejam ou tenham sido seguidos de duas consoantes. Se dizem, por exemplo, *Al'manha, al'gria, s'tenta, esp'rança, p'cador, buf tada, t'l'fóne*, dizem também *esquècer, recèção* (recepção), *ilètricidade, rèpública*. Se não distinguem *mortal* de *murtal*, dizem, no entanto, *corar* e *corado*. Têm, com muita frequência, um /â/ reduzido — quase inexistente no Brasil — abrem muito o /a/ resultante de crase, intravocabular ou intervocabular, ou seguido de duas consoantes: *càveira, Tàvares, vàdio, bàtizar, r'dação, inflàção*.

A pronúncia descuidada brasileira (e ela é quase sempre descuidada, até em professores, advogados ou políticos de alto coturno) arremata e apaga o que vem após a tônica: *lágrma, rápdo*,

Petróplis, impossív; a portuguesa amarfanha a primeira parte dos vocábulos mais longos, mas capricha nas sílabas finais. O brasileiro multiplica ao infinito os suarabáctis, desfazendo encontros consonânticos e aumentando sílabas aos vocábulos, enquanto os portugueses não raro dão apoio vocálico às palavras terminadas em /r/ ou /l/: a) *rítimo, abissoluto, opitar, adevogado, intelequitual;* b) *mari, fazeri, pruf'ssori.* Em suma: cá e lá mas fadas há.

Já acenei para a morfologia: tem cabida precisar um pouco mais.

No uso culto, praticamente não há divergências entre Portugal e Brasil. Se quiséssemos apontar alguma, embaraçados ficaríamos: ausência do sufixo diminutivo *-ito*, no Brasil, onde, no entanto, o sufixo *-ista* tem área semântica maior, denotando, por exemplo, naturalidade — *nortista, sulista, campista.* Mas agora se trata de «emprego de forma», portanto de sintaxe. Frequência muito maior, no registro culto brasileiro, do futuro do pretérito, mal chamado «condicional»... Mas aqui é, antes, um fato de estilo. Os portugueses tendem a pluralizar os singulares; os brasileiros tendem a singularizar os plurais: a) «dores de cabeça», «não há dúvidas nenhumas», «em qualquer dos casos»; b) «perdi meu óculos», «comprei um sapato bonito», «todo sábado jogo xadrez», «comprei banana e laranja na feira»... Ainda uma vez, preferência, estilo, emprego, sintaxe.

Na feição popular da língua, sim, está muito alterada a morfologia no Brasil. Geralmente só se indica o plural nominal no determinante; o verbo tende a só fazer oposição entre a primeira e as demais pessoas; o predicativo anteposto fica cristalizado no masculino singular: «as minha criança já sabe lê»; «as duas pessoa que chegô é justamente meu pai e meu tio»; «meus primo tirô dois milhão na loteria»; «é proibido a saída por aqui».

O francês e o inglês não estão longe disto, pelo contrário; mas o contexto histórico-cultural é completamente diverso. Nestas línguas se deu uma evolução, por assim dizer, orgânica: toda a comunidade falante caminhou para a simplificação morfológica. Não assim no Brasil: na gente do campo e na gente do povo nas cidades, inclusive da zona caipira (norte de S. Paulo e Sul de Minas), é fácil notar uma consciência de *desvio* relativamente a uma norma ou padrão. Atestam-no os muitos e frequentes fenômenos de ultra-correção, e o progressivo «retorno» das flexões à medida que o indivíduo ou o grupo se alfabetizam e ascendem culturalmente. Isto é particularmente notável e notado na passagem de uma geração a outra.

Por outro lado, é claro que esse achatamento em nada perturba a inter-inteligência: qualquer brasileiro culto ou semi-culto de qualquer região brasileira entende perfeitamente um caipira, ressalvados os casos, insignificativos, de nomes diversos para a mesma coisa, ou de vocábulo desconhecido, designador de objeto, vivência ou situação específica do meio rural. Insignificativos, sim, porque a metalinguagem desfaz logo o mal entendido ou a perplexidade.

Esta forma de linguagem «achatada» já tem servido a composições poéticas, eventualmente de valor, como é o caso de Catulo da Paixão Cearense, por acaso muito apreciado por não poucos portugueses. Como é o caso de Campos Negreiros, este natural da zona caipira e pleno conhecedor do dialeto. Permito-me citar de memória os primeiros versos de seu belo poema «As treis lágrima»:

Se eu pudesse m'esquecê
Daquela noite de São João
Era bem bão. Mas quar! Num vê!

...Era a moça mais bonita
Cum seu vestido de chita,
Todo enfeitado de fita,
Que pisô na puvação.

No rodá do sapateado
Foi que nóis se cunheceu:
Nossos óio se encontraru,
Nossos óio se gostaru,
E nóis tamém se gostemu...

A sintaxe da língua é fundamentalmente a mesma nas duas bandas do Atlântico, embora sejam muito sensíveis as diferenças.

Grosso modo, deve-se dizer que está viva e ainda muito atuante no Brasil a tendência à clareza pelo analitismo, digamos assim. Por exemplo, na fala descuidada de quase todos se usa o pronome *ele* em função de objeto direto (e, mais raramente, também *eu* e *nós*, na mesma situação): «Encontrei *ele* chorando»; «Vi *ela* ontem na festa»; «Deixa *eu* sair daqui». No entanto, no registo «formal» não se tolera esta construção, que, como se sabe, ocorreu na língua arcaica. Considero, pois, a presença dela no Brasil como um arcaísmo, bafejado e generalizado pela influência africana, certamente muito maior do que a indígena, no que diz à construção da frase.

O brasileiro, em geral, não explicita o complemento direto óbvio, nem faz a combinação do pronome pessoal dativo com acusativo, como é corrente e infalível em Portugal, seja o falante analfabeto ou criança. Igualmente, o uso de *lhe* é muito mais raro no Brasil, onde se prefere a construção analítica, aberta pela preposição *a*, ou *para*: «deu a ele», ou «pra ele».

É sabido e ressabido — e disso já se fez cavalo-de-batalha — que é diversa a colocação dos pronomes-objeto no Brasil e em Portugal. Pode-se dizer que a tendência atual é para a anteposição do pronome ao verbo no Brasil, ao passo que em Portugal ocorre muito mais a posposição, ou, usando uma nomenclatura viciosa, no Brasil se ouve mais a próclise (inclusive abrindo oração ou frase), em Portugal a ênclise (inclusive em orações subordinadas).

Mas aqui também se trata de *preferência*, portanto fato do que chamo «estilo nacional». Sim, porque não há colocação de pronome «brasileira» que não se encontre em escritor português, e vice-versa. Tenho abundantíssima documentação nesse sentido. Até, de propósito, em minha *Gramática Fundamental da Língua Portuguesa* só me servi de exemplificação brasileira para justificar as «regras» indutíveis e induzidas da melhor prática idiomática.

As observações que vou fazendo (e poderia multiplicá-las amplamente, se não estivesse limitado pelo tempo e pela paciência dos ouvintes), estas observações se aplicam à linguagem coloquial e também à literária, nos escritores ditos «modernistas», isto é, de após 1922.

Mas, ainda neste caso, trata-se de «tendências», mais ou menos acentuadas neste ou naquele autor, não de «regra», como sobejamente o mostrou Raimundo Barbadinho Neto, por exemplo em *Tendências e Constâncias da Língua do Modernismo* (Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1972).

Cumpre ainda fazer uma observação muito importante: se nos colocarmos em perspectiva diacrônica, são raríssimos — contam-se pelos dedos! — os «brasileirismos», isto é, fatos de pronúncia, de morfologia do uso culto ou de sintaxe, criados ou inventados no Brasil. Quase sempre não passam de arcaísmos conservados ou de ressonâncias a dialetismos portugueses (de Portugal, bem entendido). Já o provei em muitos escritos meus, e estou em condições de estender a prova a muitos outros casos ainda não tratados por mim em público.

E não seja esquecido que — não considerando certos modernistas mais ou menos «atrevidos» —, no Brasil se tem praticado a melhor,

mais pura, mais vernácula língua portuguesa. É chamar à colação um Rui Barbosa, um Machado de Assis, um Olavo Bilac, um Raimundo Correia, um José de Alencar, um Gonçalves Dias, para ficar em alguns nomes «cimeiros», como dizem os portugueses.

Nem se estranhe de aí estar José de Alencar, glorificado por alguns apedeutas como «criador» da «língua brasileira»: já tive oportunidade de mostrar, com argumentação cerrada, que, se defeito teve Alencar, como escritor, foi o de haver sido classicizante e até arcaizante.

Machado de Assis nada deve a Eça de Queirós como escritor de primeira água. Até foi mais «correto», mais vernáculo, e contribuiu largamente para rejuvenescer a língua, à custa de uma imagética e de uma metaforização incomparáveis. No polo o postoa Guimarães Rosa que pretendeu renovar mexendo na estrutura, agredindo por vezes o *sistema*, coisa de todo em todo inaceitável como atitude individual.

Sintetizando: na atualidade e no uso coloquial, tenso ou distenso, não há negar que a sintaxe da língua está mais bem conservada em Portugal que no Brasil, mais bem conservada e melhor praticada. As orações e períodos têm estrutura mais sólida, completam-se, fecham-se, os complementos são todos explicitados, embora se notem «defeitos» que não aparecem no Brasil, como a mistura da terceira pessoa do plural com a segunda — *v.g.*, «levantem vossas encomendas a tempo» —; o uso de *si* e *consigo* como pronomes de tratamento, e o consequente emprego de *ele* com valor de reflexivo («Fulano, ao fim e ao cabo, só pensa nele mesmo»); uma reinterpretação de *bem*, substantivo, como advérbio (daí, frases como esta «Isto me faz lindamente»).

No Brasil, são frequentíssimas as orações elípticas, implícitas ou apenas sugeridas, «incoativas», se assim posso dizer. Exemplifico com um caso extremo: «-Tá? -Tá. -Então, tá». Ou como: «Não deu!» (isto é, «não foi possível»). Muitas vezes, só pela entonação é que se percebe o sentido do que foi expresso, porque, de fato, não tem estrutura, não chega a ser um anacoluto.

Isto — que eu poderia explicitar largamente — é devido, no meu entender, a certo desleixo, certa descontração sistemática, bem própria do brasileiro típico, atitudes a que se deve acrescentar outra: falta de estima pela língua como fator de identidade nacional.

Quanto a este último ponto, exatamente contrária é a disposição do português, que vê no idioma o talvez mais importante elemento de auto-afirmação. Creio que esta diferença se deve à circunstância de um

ser europeu, portanto cercado de aloglotas, e o outro ser americano e, mais, habitante de vastíssimo território. Não há «inimigo» à vista...

Não se chegará à mesma conclusão no confronto Estados Unidos--Inglaterra?

Uma palavra de remate sobre o vocabulário.

Não quero ser acaciano para dizer que a língua portuguesa muito se enriqueceu no Brasil, com a incorporação de cerca de quatro milhares de tupinismos, de algumas centenas de africanismos ou de indigenismos não tupis, e principalmente com muitos milhares de vozes tradicionais que receberam novas acepções ou, eventualmente, perderam as primitivas.

O que aqui cumpre observar é que o português é mais rigoroso no emprego dos termos, tem muita preocupação de precisão e, sobretudo, é muito mais minucioso em nomes de coisas. O brasileiro abusa dos *mots passe-partout*. Mas, em compensação, tem maior criatividade, graça, frescor, na cunhagem de novas palavras, sejam regulares, «ortodoxas», sejam *poiéticas*, como lhes chamo, isto é, puramente expressivas, inteiramente gratuitas. Indivíduos altamente dotados de espírito *primesautier* fabricam certos termos inesperados, engraçados, sugestivos, que são logo aceites e rapidamente começam a circular. Alguns acabam por se estabelecer e vêm a constituir fato de *língua*. Não raro são analogias obscuras, subconscientes, ressonantes, que presidem à invenção. Daí, a facilidade de adotar. Exemplificando: *bagunça, fofoca, fuzuê, forrobodó* ou *forró, ziriguidum, treco, fulustreco, borogodó, escalafobético, mequetrefe, ximbica, lambisgóia, peteleco, jabaculê, desmilingüir*, este com consagração literária, usado que foi por Murilo Mendes no seu grande poema *Romance das Igrejas de Minas:*

«...Santos de esgarçados mantos,
De arbitrárias cabeleiras,
Roxas, pisadas olheiras,
Os membros caídos, feridos,
Desfeitos, desmilingüidos,
Contemplando comovidos
O descimento da cruz!»

(*Poesias*, p. 359)

CONCLUSÃO

Efeito da real e profunda tomada-de-consciência das «duas vertentes» e do desarmamento de espíritos que acima propus, efeito prático e fecundo será um entrecruzar de influências, uma crescente matização portuguesa e brasileira, de um lado e de outro. Isto não só opulentará e rejuvenescerá a língua mas estreitará os laços culturais dos dois povos visceralmente irmãos.

BIBLIOGRAFIA

(Livros referidos ou citados)

Andrade, Carlos Drummond de, *Fazendeiro do Ar e Poesia até Agora*, Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio Editora, 1955.

Barbadinho Neto, Raimundo, *Tendências e Constâncias da Língua do Modernismo*, Rio de janeiro, Livraria Académica, 1972.

Meillet, A. et Cohen, Marcel. *Les langues du monde*. Par un groupe de linguistes sous al direction de..., Paris, Edouard Champion, 1924 (na «Introduction», de Meillet, p. 12)

Melo, Gladstone Chaves de, *A Língua do Brasil*, 4.ª ed., melhorada e aumentada, Rio de Janeiro Padrão Livraria Editora Ltda., 1981.

Gramática Fundamental da Língua Portuguesa, 3.ª ed., Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S/A, 1978.

Mendes, Murillo, *Poesias* (1925-1955), Rio de Janeiro, Livraria José Olímpio Editora, 1959.

Trigo, Salvato, *Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1977.

CONCLUSÃO

Infinito flexionado e classificação das línguas

KARL-HERMANN KÖRNER

0. No presente trabalho será posta a questão de saber quais os fenómenos sintácticos com que mostra afinidades o infinito flexionado e vice-versa, quais os fenómenos sintácticos com ele incompatíveis. Visto que o infinito flexionado se encontra especialmente bem analisado em Português, esta língua presta-se por excelência para ser tomada como ponto de partida para uma pesquisa com vista a correlações de valor universal. Ao longo desta pesquisa será analisada primeiro a *coexistência* do infinito flexionado com um infinito de carácter extremamente substantivo (parágrafo 1), com o chamado «acusativo preposicional» (parágrafo 2), e finalmente ainda com o conhecido emprego de pronomes de complemento redundantes usados na conjugação a que daremos o nome de «conjugação objectal» (parágrafo 3). Entre os fenómenos incompatíveis com o infinito flexionado serão depois (parágrafo 4) apresentados: o chamado «tensed complement», tal como aparece, por exemplo, no Francês *je le vois qui arrive* ou no Italiano *le vedemmo che arrivavano*, construção que seria impensável em Português, Espanhol, etc.; depois, em poucas palavras, a obrigatoriedade de pronomes de sujeito; e finalmente aquele determinado grau de obrigatoriedade na sequência das palavras dentro da frase (sujeito forçosamente no princípio), tal como em Inglês e Francês, mas não existente em línguas como o Português ou o Húngaro.

0.1. Esperamos com este estudo confirmar a conjectura segundo a qual a diferença tipológica entre línguas mais ou menos «subjectivas», isto é, com maior ou menor obrigatoriedade de sujeito, igualmente divide o grupo das línguas românicas.

É que o infinito flexionado e/ou as estruturas que o tornam possível, bem como os seus correlatos, não se restringem ao Português

ou a certas línguas românicas, nem mesmo (de determinada maneira) ao Latim — mas encontram-se em línguas geneticamente muito diferentes.

Ao contrário, aquela minoria românica sem possibilidade de infinito flexionado — o actual Francês padrão e o Alto-Italiano — tem a sua analogia em grandes línguas não românicas como o Inglês. E isto não só pelo facto puro e simples de essas línguas da minoria românica, tal como o Inglês, desconhecerem o infinito flexionado.

1. Entre os numerosíssimos[1] livros e artigos até agora dedicados ao infinito flexionado em Português, merecem especial interesse sob o ponto de vista tipológico-linguístico aqueles que — como por exemplo Maurer 1968 — tomam em conta outras línguas românicas, ou os que — como Togeby, já 1955 — tomam em conta línguas não românicas e até mesmo não indogermânicas. Togeby confrontou o infinito flexionado do Português (que acabou por lhe continuar enigmático) primeiro com o infinito flexionado do Húngaro, e depois com a estrutura de predicado ergativa do Basco. As conjecturas finais de Togeby parecem-nos erradas e importantes ao mesmo tempo: erradas, por ele não ter visto a base sintáctica latina do infinito flexionado português, necessitando como explicação da influência directa dum substrato basco nas línguas ibero-românicas; e importantes (e certas), por ter chamado a atenção para o paralelismo existente entre o infinito flexionado húngaro e o ergativismo basco por um lado, e o infinito flexionado português, ou seja, a construção «nominativo + infinito» (existente também no Espanhol), pelo outro.

Não nos ocuparemos neste trabalho com o problema *morfológico*, já suficientemente estudado, de saber como se chegou ao aglutinamento do afixo nominativo. Seja-nos permitido porém acrescentar que supomos que a razão deste concrescimento formal será a própria estrutura silábica portuguesa, isto é, a extrema preferência pelas sílabas acentuadas e ao mesmo tempo o extremo descuido com as não acentuadas. Ora este concrescimento, como se sabe, mal[2] se deu no Espanhol e naquelas línguas românicas onde se encontra igualmente espalhada a «construção nominativo + infinitivo» (melhor: «construção

[1] Neste resumo português de Körner 1983a, a que acrescentámos algumas perspectivas actuais, não citamos de novo todos os trabalhos analisados em Körner 1983a, mas somente alguns deles, e além disso outros não citados aí.

[2] «Mal» significa aqui os discutíveis exemplos (vid. Togeby 1955: 215) que Gamillscheg 1913: 269-278 recolheu para o espanhol e latim.

infinitivo + nominativo»). Quanto ao problema *sintáctico* da naturalidade (entenda-se igualmente «latinidade») do fenómeno de sujeito «nominativo» acompanhando o infinito, note-se que há um bom número de línguas românicas onde esta construção é absolutamente natural — enquanto que numa minoria das mesmas línguas românicas (às quais claramente pertence o Francês, e também, embora menos claramente, o Italiano e o Catalão) ela soa tão estranha como um Inglês ou Alemão. Como exemplo da naturalidade desta construção, naquela maioria das línguas românicas a que não pertence o Francês, bastarão um exemplo romeno (1) com elemento subordinativo final, e um exemplo espanhol (2) acompanhado da interpretação «portuguesa» de Skydsgaard, 1977, I, 17:

(1) Pentru *a curge apa* apasati pe pedala.

(2) «El español, sin tener el infinitivo portugués, permite que el infinitivo, en ciertas situaciones muy precisas, tenga su propio sujeto sintáctico»: Sobre una de las siete camas estaba tumbado un paisano que se incorporó a medias *al entrar yo*.

Como se explica ser também latina a construção «infinito (+ nominativo)», e sem a qual não é possível chegar ao infinito flexionado? Não tanto por existirem também em Latim exemplos esporádicos de «nominativus cum infinitivo», mas sobretudo porque, desde o mais antigo e no «melhor» Latim, existiu sempre o pressuposto para a necessidade daquela «forma de emenda»» a que com razão se pode chamar infinito flexionado. Senão vejamos: tanto o Latim mais antigo como o Latim tardio possuíam um infinito que de vez em quando precisava de emenda, pelo facto de ter carácter substantivo de mais e verbal de menos. Será suficiente chamar a atenção para o infinito «final», não fazendo sentido investigar o seu carácter «activo» ou «passivo» — questão que não se põe ao tratar-se de um substantivo, seja embora um substantivo em forma de infinito. Não é, pois, mero acaso estatístico o facto de, (como mostrou por exemplo Maurer 1968), tanto os exemplos mais antigos como aqueles ainda hoje correntes de infinitivo flexionado português aparecerem ou com o elemento subordinativo final *para*, tal como nos exemplos (3) e (4), ou com morfemas reflexivos, como no exemplo (5), ou ainda como adjuntos nominais, como no exemplo (6):

(3) Enviava-as (=as donzelas) *pera* seeren sempre en servidon (*Cancioneiro da Ajuda*).

(4) A maratona dançante vai ser repetida, *para* os concorrentes tentar*em* bater o recorde do mundo (*O País*, 8-I-1982).

(5) Se uu cavaleiro vee dous e mui Boõs justar*em-se* ... (*Demanda do Santo Graal*).

(6) Todos estavam desejosos *de* ver*em* o ilustre visitante.

Em casos como os apresentados nestes exemplos, um infinito não flexionado surge demasiadamente vago se pusermos a alternativa «activo: passivo». Há o perigo de igual falta de clareza (resolvida pela variante do infinito flexionado) quando formas de infinito se encontram demasiadamente longe dum elemento subordinativo (que podem ser também verbos auxiliares), e Hampejs 1959/1960: 117, bem como também já anteriormente Flasche 1948:699, chamaram a atenção para a frequência do «infinito *détaché*». Extraímos de Hampejs o exemplo seguinte (7), onde o inicial carácter nominal seria expresso noutras línguas por um substantivo, parecendo-nos ser de especial interesse o «ponto duplo»:

(7) E alguns clientes do hotel tinham conseguido esquecer imediatamente que havia um elevador e uma escada, para escolher a única solução espectacular: Saltar*em* pela janela (F. Namora, *O Homem Disfarçado*).

Exemplos de infinito flexionado só se puderam encontrar, e com fundada razão, nas línguas românicas conhecidas também pelo emprego do infinito (seja embora não flexionado) com extremo carácter substantivo (o Romeno antigo, o Sardo, o Siciliano, o Napolitano antigo, ou ainda — segundo Sephiha 1981 — o Espanhol, pelo menos o dos Judeus). O mesmo é válido para o Engadino Inferior (Vallader) onde, usando o método correlativo, julgamos (Körner 1983b) ter demonstrado o «plural proibitivo» (*nu chantarai*, plural de *nu chantar*) como sendo um infinito flexionado. O infinito normal, tal como provam o frequente uso do artigo e, mais ainda, o intenso emprego de preposições, está muito mais próximo do substantivo do que em Italiano ou Francês («*cun scriver* quella charta vavat fat üna bella» teria que dizer-se em Italiano «*scrivendo* quella lettera vi siete messi nei guai»).

É pena que Dabrowska 1973: 286, 287, 289 na sua tão valiosa análise das analogias entre os infinitos português e romeno, não se tenha dado conta da existência, pelo menos esporádica, do infinito flexionado como plural proibitivo. Não só na actual coexistência de *lucrare* e *a lucra*, como também neste infinito flexionado mais antigo

com função proibitiva (*nu vă temereti*), trata-se igualmente de uma forte tendência para o «dédoublement», paralela em Romeno e Português (Dabrowska 1973: 286), e isto devido a um infinito «primitivo» ainda extremamente próximo do substantivo. Uma terceira tentativa romena de «dédoublement», registada não só em terras balcânicas, mas também por exemplo na Sicília, é a substituição do infinito depois de verbos modais, apesar da identidade de sujeito entre infinito e verbo modal. A frase «*Radu vrea să vină*», que significa, traduzindo à letra, «Radu quer que ele (= Radu) venha», usa-se com o sentido de «Radu quer vir».

2. Um infinito de carácter extremamente substantivo e o respectivo perigo com ele relacionado da falta de diferenciação «activo: passivo» são igualmente os pressupostos «latinos» do «acusativo preposicional» em exemplos como «amarás *a* Deus». É que o acusativo preposicional só pode existir naquelas línguas românicas (na maioria, mas não no Francês nem no Alto Italiano) em que é extremamente vital a construção «dativo com infinito», como cremos ter demonstrado em outro lugar (de Körner 1981: 156 a Körner 1983b: 464-465). E o dativo-com-infinito é, como se sabe pelo menos desde Norberg 1945 (comparar com Körner 1983a: 90), uma consequência imediata, existente já em Latim e também em Grego, dum infinito com carácter demasiadamente substantivo (e, neste sentido, «primitivo»).

A correlação entre acusativo preposicional (isto é, dativo com infinito) e infinito flexionado (isto é, nominativo com infinito) não se apresenta apenas como coexistência empiricamente demonstrável, mas também como «variante combinatória», portanto, como substituição. Deste modo encontramos num trecho português do séc. XIX, depois de um verbo de percepção, o acusativo preposicional (8) e o infinito flexional (9):

(8) Há três anos que prega, e ninguém jamais *lhe ouviu* proclamar a necessidade santa de expulsar o estrangeiro (Eça, *A Relíquia*, 185).

(9) E eu vi levitas fanáticos arrancarem as borlas das túnicas, numa calamidade pública (Eça, *A Relíquia*, 201).

Quem estiver familiarizado com a evolução do Português no nosso século sabe que o acusativo preposicional (ao contrário do que acontece em Espanhol) diminui, e que o infinito flexionado continua a

aumentar — um facto explica o outro. De modo análogo talvez se explique também o aumento do acusativo preposicional em Romeno, a partir daquela altura em que passa de moda o infinito flexionado em sentido restrito — o já mencionado plural proibitivo *nu vă temereti*. Em contrapartida, este proibitivo ainda hoje existe no Engadino Inferior (vid. parágrafo 1), e este idioma é, entre as línguas reto-românicas, aquela onde sempre sobressaiu a vitalidade do acusativo preposicional, ou seja, do dativo com infinito — contrastando com a ausência do acusativo preposicional nas línguas (geograficamente) vizinhas, o Italiano e o Francês.

3. A já referida e acertada intuição de Togeby, de existir identidade entre o ergativismo basco e o infinito flexionado português, ficou por explicar no seu trabalho. E isto sobretudo, por faltar ao romanista dinamarquês um elo importante para explicar a relação entre o infinito flexionado — ou a sua base «infinito (+ nominativo)» — por um lado, e a «conjugação objectal» basca, pelo outro; este elo é o «acusativo preposicional» de que tratámos no parágrafo 2.

Línguas como o basco ou o Húngaro são consideradas línguas com «conjugação objectal», visto que as suas conjugações verbais têm necessariamente que conter pronomes de complemento (= objecto), mesmo que o verbo seja acompanhado de um complemento (= objecto) substantivo. Uma análise da redundância dos pronomes de complemento em línguas como o Português, o Espanhol, o Romeno, o Sardo, etc., e da ausência desta mesma redundância em línguas como o Francês, o Inglês, o Alemão, etc., leva-nos à conclusão de que a falta de função de tais elementos pronominais é assegurada em grande parte pela caracterização morfológica dos casos dos substantivos — o que constitui a essência do «acusativo» preposicional, ou melhor, do «acusativo» assinalado morfologicamente como «não-sujeito». Montgomery 1977: 95-96 não somente mostrou[3] que uma frase como *A Antonio le conozco* corresponde exactamente à sintaxe original basca em:

Andoni	ezagutzen	det
Antonio (não-sujeito)	«knowing»	«him-aux-I»

[3] Deixamos de parte o erro de Montgomery de concluir uma influência histórica directa do Basco no Espanhol em formação.

mas também, e com razão, que tais frases espanholas com analogia basca «contain object pronouns which produce unacceptable awkwardness and redundancy in English, as they would in Latin or French, but are normal in Spanish».

O tomarmos em consideração a correlação «infinito flexionado: acusativo preposicional» pode ajudar a elucidar demais outra forma ainda: a analogia do Português e outras línguas românicas com línguas «exóticas» como o Basco ou o Húngaro. Contentar-nos-emos aqui com um exemplo que adiante será exposto mais pormenorizadamente.

O já mencionado desinteresse pela distinção «activo: passivo» (e que constitui o carácter extremamente substantivo de um dos infinitos românicos, sendo ao mesmo tempo o pressuposto para o infinito flexionado) é uma conhecida característica do basco, do Húngaro e de mais idiomas «ergativos». Este desinteresse, muito maior em línguas como o Espanhol, o Português e outras em comparação com o Francês, não precisa de ser sublinhado isoladamente. Pelo contrário, a analogia deverá ser apreciada naquele mesmo contexto em que pusemos em foco o acusativo preposicional, ou seja, o da caracterização objectal morfológica. Esta está em correlação, como obviamente esclareceu por exemplo o hungarista Kálmán 1979, com a liberdade na *sequência daspalavras* dentro da frase, e também com a falta de uma construção nitidamente *passiva:*

> Somente em línguas como «Inglês, Francês, Italiano», onde nunca é designado o complemento (= objecto) nominal, «é que, para salientar esse mesmo complemento, foi necessária a formação ou a manutenção de uma construção passiva, uma vez que o complemento, grande parte das vezes, só se diferencia pelo seu lugar dentro da ordem das palavras... Se na frase *Johann liebt Marie* é mais importante o papel de *Marie*, é necessária a construção *Marie wird von Johann geliebt*, visto que a frase *Marie liebt Johann* já significa outra coisa. Em Húngaro, devido ao evidente sufixo de complemento, a ordem das palavras é mais livre: *János szereti Máriát* e *Máriat szereti János*» (Kálmán 1979: 131-132).

Esta afirmação de Kálmán a respeito do Húngaro já muitas vezes se repetiu *mutatis mutandis* para línguas como o Espanhol, o Português e o Romeno, mas nunca, e com razão, para línguas como o Francês ou o Italiano.

4. Para terminar, mencionaremos alguns dos fenómenos incompatíveis com um infinito flexionado. Parece-nos existir uma

incompatibilidade extrema entre o fenómeno conhecido por «tensed complement» e o infinito flexionado: cada um destes dois fenómenos pode ser considerado como um passo radical no caminho oposto à respectiva consistência tipológica. Em vez ou ao lado do tradicional «acusativo com infinito», em frases como *je le vois peindre*, verifica-se cada vez mais hoje em dia a construção do tipo *je le vois qui peint, je le vois qui arrive* — e isto devido talvez à «ambiguidade» do infinito: «Vejo-o (o objecto) ser pintado»? Este fenómeno poderá ser interpretado como consequência de se fugir àquele mínimo de dúvida quanto ao sentido «activo-passivo» que teoricamente cabe a cada infinito, mesmo ao infinito extremamente «verbal». Ao mesmo tempo aumenta com este tipo de construção aquela obrigatoriedade de sujeito [4] em Francês, Catalão e Italiano, e da qual trataram, por *outros* motivos bem fundados, Perlmutter 1971 e Haiman 1974, a fim de confrontarem o Francês, o Inglês, o Alemão e outras línguas germânicas representantes de um tipo linguístico (línguas de tipo A) [5] com os idiomas representantes de outro tipo linguístico (línguas de tipo B) com sujeito meramente facultativo. A este «tipo B» de línguas não pertencem somente o Espanhol, o Português e a maioria [6] das línguas românicas juntamente com o Latim, mas também, além do Árabe, do Hausa e do Walbiri etc., o Russo, o Hebraico, o Basco e o Húngaro. Uma das características das línguas de «tipo A» analisada mais a fundo por Haiman 1974: 84 e seg. é a proibição de «deletion» (= delir), no sentido aqui dado pela gramática generativa, e que explicaria a permanência dos inevitáveis pronomes de sujeito.

Em outro lugar (Körner 1983c: 128-132) comparámos estes pronomes de sujeito obrigatórios com a «conjugação subjectal» do Francês popular (*Mon père, il arrive*), e classificámo-la de incompatível com a «conjugação objectal». Seja-nos permitido somente acrescentar

[4] Recordemos que esta inevitabilidade do sujeito não corresponde àquela substituição de infinito completamente diferente e que se encontra não só no romeno, em que a especificação do sujeito é facultativa, e por conseguinte funcional: Radu vrea să vină (= «Radu quer vir»); Vreau să vină Radu (= «Eu quero que Radu venha»).

[5] Infelizmente, nos nossos trabalhos tipológicos publicados até à data (por exemplo Körner 1982), denominamos as «línguas B» de Perlmutter como «línguas A», referindo-nos assim ao do acusativo preposicional em línguas como espanhol e português. A «etiqueta» dos dois tipos é, todavia, de somenos importância.

[6] O motivo porque classificamos o italiano e seus derivados de maneira diferente de Perlmutter 1971, indicámo-lo em Körner 1983 d. Esperamos ter esclarecido porque não coordenamos todas as línguas reto-romanas dentro de um dos dois tipos, como fez Haiman 1974, e entendendo nós o Engadino Inferior como «type B language» no sentido de Perlmutter.

aqui que há uma correlação directa entre a obrigatoriedade de pronomes de sujeito (e conjugação subjectal) e aquela determinada sequência das palavras na frase, que obriga à colocação do sujeito antes do verbo, como no Inglês e no Francês. No Francês antigo, onde não era ainda absolutamente necessário o emprego dos pronomes de sujeito, também não havia evidentemente a obrigação de colocar o sujeito no princípio. Na maioria das línguas românicas de hoje, em Português, Espanhol, Romeno, etc., — mas não em Francês — a naturalidade da ordem das palavras VS (a pelo menos relativa não-fixação da sequência das palavras) vai de mãos dadas com a possibilidade de «apagar» (= delir) os pronomes de sujeito não acentuados. Esperamos tratar mais pormenorizadamente noutro lugar este facto tipológico tão importante. A não consideração deste facto já conduziu a uma série de erros na tão actual tipologia linguística, «teoria linguística» mesmo, tão preocupada com o problema isolado da sequência das palavras dentro da frase [7]. Ora não foi por acaso que logo no princípio deste estudo (parágrafo 1) invertemos a fórmula de Togeby «nominativo + infinito» em «infinito + nominativo». É que também entre o infinito flexionado (como variante de infinito «verbalizado» capaz de colocar o sujeito *depois* e não *antes*) e a naturalidade na sequência das palavras em Português (Espanhol, Romeno, etc.) existe uma relação que consideramos evidente. Aliás esta ligação com um sujeito encontra-se ainda em dialectos portugueses numa outra «verbalização» duma forma verbal *nominal*, o chamado «gerúndio conjugado». Um «gerúndio conjugado», ou seja, um particípio com sufixo de sujeito, está numa oposição tipológica fascinante com a tão conhecida e repetidas vezes analisada [8] hesitação das línguas francesa e italiana (mas não da espanhola, portuguesa, romena ou occitânica) de construir o «gérondif» ou o «participe» com sujeito próprio. A concrescência do afixo de sujeito com o particípio / gerúndio em certos dialectos portugueses é pura e simplesmente uma variação morfológica de um fenómeno natural na maior parte das línguas românicas (além do Português, também no Espanhol, Romeno, Occitânico, etc.), e que poderia ser denominado «gerúndio / particípio (+ nominativo)». Como exemplo já clássico (apresentado ultima-

[7] WRIGHT 1983 apresentou os respectivos erros da sequência das palavras feitos por alguns romanistas ingleses; mas não viu que a principal responsabilidade cabia a um autor não inglês, para quem as importantes descobertas de Greenberg (1963) não eram suficientemente «teóricas».

[8] Ultimamente HALMOY 1982: 177.

mente por Cella 1978: 212, e antes por Teyssier 1976: 240) para a impossibilidade do mencionado sintagma em línguas como o Francês, apresentam os especialistas o seguinte confronto:

port. *Despenhou-se um avião militar, morrendo o piloto.*
fr. *Un avion militaire s'est abattu, et le pilote est mort.*

As particularidades da «naturalidade» ou «falta de naturalidade» do sintagma *gerúndio / particípio* (+ *nominativo*) nos dois grupos linguísticos românicos ficarão reservadas para a nossa colaboração para a revista do jubileu do colega Herculano de Carvalho que será publicada em 1985. Todavia adiantaremos já o seguinte: A extrema limitação [9] (e que continua a aumentar) do sintagma «gérondif/participe (+nominatif)» em línguas como o Francês está de acordo com a sua recusa de uma pura e simples facultatividade de sujeito. Este é um daqueles factos até hoje não analisados tipologicamente, e que — tal como os poucos analisados por Permutter 1971 — confirmam tanto a divisão linguística do mundo em duas partes, como comprovam essa mesma divisão dentro do grupo românico: de um lado línguas com obrigatoriedade de sujeito, e do outro línguas com facultatividade de sujeito.

TRABALHOS CITADOS

Cella, Claudino (1978), *Système Verbal Français et Système Verbal Portugais. Etude comparative.* Metz, (Doctorat 3.e cycle de Linguistique).

Dabrowska, Jadwiga (1979), *L'aspect Psycholinguistique de l'Infinitif.* Kwartalnik Neofilologiczny 20, 277-292.

Flasche, Hans (1948), *Der Persönliche Infinitiv im Klassischen Portugiesisch* (António Vieira 1608-1697)». Romanische Forschungen 60: 685-718.

Gamillscheg, Ernst (1913), *Studien zur Vorgeschichte einer romanischen Tempuslehre.* Wien.

Greenberg, Joseph H. (1963), *Some Universals of Grammar with particular Reference to the Order of Meaningful Elements.*
J. H. Greenberg (ed.), *Universals of Language.* Cambridge, Mass., 58-90.

Haiman, John (1974), *Targets and Syntactic Change.* Paris/The Hague.

Halmoy, Jane-Odile (1982), *Le Gérondif. Eléments pour une Description Syntaxique et Sémantique.* Trondheim.

Hampejs, Zdenek (1959/1960), *Nota Sintático-Estilística sobre o Infinito Flexionado Português.* Revista Brasileira de Filologia 5, 115-118.

[9] Vid. os dados estatísticos relativos a «orações reduzidas» em francês e português Cella 1978, especialmente pág. 192 e 211 e seg..

KÁLMÁN, Béla (1979), *Passiv und Objektbezeichnung*. Festschrift für Wolfgang Schlachter zum 70. Geburtstag. Veröffentlichungen der Societas Uralo-Altaica, 12. Wiesbaden: 129-132.

KÖRNER, Karl-Hermann (1981), *'Teilungsartikel' im Französischen und 'praepositionaler Akkusativ' im Spanischen: Komplementäre Lösungen des gleichen syntaktischen Problems*. Sprache: Formen und Strukturen, Akten des 15. Linguistischen Kolloquiums Münster. Tübingen: 151-160.

KÖRNER, Karl-Hermann (1982), *'Concordança del paricipi passat' im Katalanischen und die syntaktische Typologie der romanischen Sprachen*. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 219, 324-337.

KÖRNER, Karl-Hermann (1983a), *Wie originell ist der flektierte Infinitiv des Portugiesischen? Eine Studie zum Subjekt in den romanischen Sprachen*. J. Schmidt-Radefeldt (ed.): Portugiesische Sprachwissenschaft, Tübingen: 77-103.

KÖRNER, Karl-Hermann (1983b), *Von unterengadinischer und lateinamerikanischer Syntax*. Lateinamerika-Studien 13, Iberoamérica, Homenaje a G. Siebenmann, Tomo I, München: 457-472.

KÖRNER, Karl-Hermann (1983c), *Considerazioni sulla tipologia delle lingue romanze* Romanistisches Jahrbuch 34.

MAURER, Jr, Theodoro Henrique (1968), *O Infinito Flexionado Português*, São Paulo.

MEIER, Harri (1950), *A Génese do Infinito Flexionado Português*. Miscelânea à memória de Francisco Adolfo Coelho, II, Lisboa, 115-132.

MONTGOMERY, Thomas (1977), *Basque Models for Some Syntactic Traits of the 'Poema de mio Cid'* Bulletin of Hispanic Studies 54, 95-99.

NORBERG, Dag (1945), *'Faire faire quelque chose à quelqu'un'. Recherches sur l'Origine Latine de la Construction Romane*. Sprakv Sällskapet Förhandl. 1943-1945, Uppsala Universitets Arsskrift 12, 65-106.

PERLMUTTER, David (1971), *Deep and Surface Structure Constraints in Syntax*. New York.

SEPHIHA, Haim Vidal (1981), «Compte-Rendu de P. Teyssier, *Histoire de la langue Portugaise*. Paris, 1980», Bulletin de la Société de Linguistique de Paris 76, 2: 209.

SKYDSGAARD, Sven (1977), *La Combinatoria Sintáctica del Infinitivo Español*. I, II. Madrid.

TEYSSIER, Paul (1976), *Manuel de la Langue Portugaise*. Paris.

TOGEBY, Knud (1955), *L'Énigmatique Infinitif Personnel en Portugais*. Studia Neophilologica 27: 211-218.

WRIGHT, Roger (1983), *Unity and Diversity among the Romance Language*, Transactions of the Philological Society 1983: 1-22.

O género dos deverbais aspectuais em português

R. A. LAWTON

O começo de uma coisa é o fim de outra que começou noutra

Vergílio Ferreira, *Alegria Breve*, p. 106.

I

Pode-se observar em português, como aliás em outras línguas a tendência marcada a se dar, a partir de uma noção concebida como verbo, uma como segunda edição de si, como substantivo, e inversamente; por outras palavras, uma série dupla de representações, correspondentes, paralelas, por assim dizer, por um lado temporal, e por outro lado espacial, como, por exemplo, os pares *parar-paragem(parada)*, *conhecer-conhecimento*, *estimar-esitmação*, *condicionar/condicionamento*. A técnica da derivação consiste, a partir do radical do infinitivo, em tirar a desinência do infinitivo, acrescendo em lugar daquela, outra, plurimembre, *-agem*, *-ada*, *-mento*, *-(a) (i)ção*. Ao lado deste tipo de deverbal, há outro em que, em vez duma desinência plurimembre, acrescenta-se uma desinência univocálica, que é uma ou outra das três vogais finais da língua portuguesa, */a/*, */u/*, */e/*: assim temos os tipos *estimar-estima*, *escolher-escolha*, *abafar-abafo*, *cortar-corte*. E se o primeiro tipo vem mencionado em todas as gramáticas, acontece que o segundo, via de regra, passa despercebido [1]. É ao exame deste

[1] Cf. Cândido de Figueiredo, *Dicionário da Língua Portuguesa* 1949, v. estima: «acto de estimar. Apreço, afeição...». V. estimação: «*estima*». V. também Aurélio Buarque Holanda Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1.ª ed., Rio de Janeiro s.d., v. estima: «sentimento da importância ou do valor de alguém ou de alguma coisa... estimação».

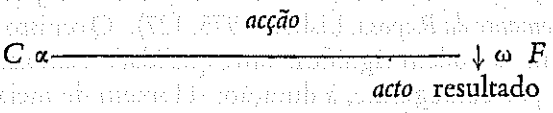
tipo que se dedica o presente estudo, que pretende catar as razões da escolha de uma ou outra destas voagis, e por conseguinte, à exclusão das outras, para concluir a construção morfológica, dando ao deverbal, conforme à exigência da língua, seja o género feminino em *-a*, seja o género masculino, em */-u/*, ou em */-e-/*.

Observa-se, ainda, que há razão para pensar, logo de início, que o género do deverbal não depende de modo nenhum do puro acaso. Percebe-se imediatamente a diferença de sentido entre *estima* e *estimação*, embora os dicionários aparentemente não distinguem entre as duas palavras. Diz-se: *O gerente goza da estima de todos os empregados*, e não *da estimação;* e fala-se num *cãozinho de estimação*, e não dum *cãozinho de estima*. Percebe-se, contudo, uma relação entre as palavras, pois ambas têm em comum o sema *estim-*. Temos aí, na semelhança e na dissemelhança, das duas variações sobre o tema *estim-*, a justificação dos dois tipos de deverbais, diferença assinalada, precisamente, pelas desinências. E é legítimo supor que as diferenças de sentido sejam o factor que determina a escolha da desinência univocal.

Com efeito, observa-se ainda que, com raríssimas excepções, pode um mesmo radical aceitar mais de uma única desinência univocal, e que mudar de desinência é mudar de sentido: muda-se a desinência porque é preciso indicar que o sentido mudou. Mas o que condiciona a mudança de sentido é o sema mesmo; assim, para exemplificar, *estim-* se concebe unicamente como substantivo feminino, *estima*, e não se deixa conceber como **estimo*, que não existe; o substantivo deverbal que corresponde a *abafar* é *abafo*, **abafa* não existe; o deverbal formado a partir do infinitivo *cortar* é o *corte*, nem **corto*, nem **corta* existem. Quer-nos parecer lícito concluir que a escolha da desinência univogal, isto é a escolha do género do substantivo, eventualmente a escolha de uma ou outra desinência masculina obedecem a uma análise fina do sema, o minucioso «exame de cada parte de um todo, tendo em vista conhecer sua natureza, suas proporções, suas funções, suas relações»[2], um esquadrinhar por dentro do sema do infinitivo que, por delicado e por sútil que seja, cada lusofalante é capaz de fazer. A operação a que se refere consiste em percorrer — daí o *sensu*, o sentido — a direcção que vai do começo da acção que denota e implica o verbo até seu fim, pois tudo que tem começo tem fim, e o que tem fim corre ao seu fim. Mede-se o progresso entre começo (C), α, e fim, ω (F), progresso

[2] V. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *op. cit.*, v. *análise*.

qualitativamente estimado conforme três posições possíveis que, verbalmente expressas, são, sucessivamente: *acção acto, resultado*, graficamente representado:



II

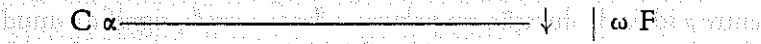
Os deverbais femininos em *-a*, parecem apropriados a uma apreensão precoce do movimento acima referido, sem que a mente se represente o limite ou fim da acção e convém, por isso mesmo, para nomear os trabalhos do campo, por natureza ou conceito eminentemente repetíveis. Assim se fala de *os mesmos trabalhos de pega, ferra, ordenha* (Graciliano Ramos, *Infância*, 21); *a apanha da mamona*, (Graciliano Ramos, *São Bernardo*, 39); *a ceifa, a engorda, a limpa, a monda*, palavra que se presta ao emprego metafórico como na *monda dos vocábulos* (Miguel Torga, *Contos da Montanha*, 102), *as regas, a sacha*.

Daí a aptidão dos deverbais em *-a* a designar operações que implicam certa duração como *a escuta, a procura, a recolha, a busca, a prova*, duração essa que é como que o espaço no tempo necessário para a realização da acção e que inclui, ou pode incluir a repetição que é um modo de duração. Assim, *a reza, a labuta, a(s) lida(s)* da casa, «uma criança de *mama*», *a volta, a marcha a ronda*. Particularmente apreensível é o sema da duração em palavras como *a demora, a devassa: a devassa pode levar anos*, (Aquilino Ribeiro, *Casa Grande de Romarigães*, 335), *uma espera, a conversa*, «um sol de pouca *dura*» (Carlos de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva*, 120), que exemplifica perfeitamente a congruência entre a ideia de duração e a palavra *a dura; a muda*, significa «mudança, descolamento, ou, no sentido fisiológico, «renovação da pele dos animais»; *a seca*, «período durante o qual não chove». Ligada à operação repetível é a actividade mental, tal como *a cisma*, uma atitude, que vem a ser a repetição dum processo mental: «*a galhofa* a tudo que vem de Espanha»; *a nega* é *a recusa* permanente, a falta de vocação «tem *nega* à música». E outro tanto se pode dizer de *a repulsa;* «o reconhecimento predomina sobre *a repulsa*» (Raul Pompéia, *O Ateneu*, 53); repetição ainda, mas prevista ou previsível, quando se fala por exemplo, numa

obra «de *consulta* imprescindível», ou de poder de *compra*. O deverbal em *-a* pode significar até a capacidade de ser sede dum processo que supõe a repetição. Dum animal, diz-se por exemplo, «a este, que tem sentimentos, tirou-lhe Deus a fala» uma criatura «sem *fala*», (Aquilino Ribeiro, *Romance da Raposa*, Lisboa, 1975, 127). Quer isto dizer que os deverbais em *-a* podem significar uma qualidade inerente a um ser e prometida, por conseguinte, à duração: «Homem de meia idade, cara rapada... com um sorriso à flor dos lábios, não se sabia se de *zomba* se de complacência». (Aquilino Ribeiro, *A Casa Grande de Romarigães*, 310). Também se fala na «*a escarpa* dos rochedos» (Miguel Torga, *Novos Contos da Montanha*, 64), na *teima* duma pessoa: «esse Rodrigo de pés fincados na sua *teima*» (Tomaz de Figueiredo, *A Gata Borralheira*, 33).

A noção de repetição liga-se, evidentemente, ao conceito do número, de maneira que os deverbais em *-a* podem significar «um que contém mais de um», como «numa *junta* de bois» (Miguel Torga *Novos Contos da Montanha*, 225), ou seja dois juntos; mas pode significar toda a modulação de que a pluralidade seja portadora, tal como a extensão: *este ano temos uma grande lavoura* (Fernando Namora, *Retalhos da Vida de um Médico*, 251), um conjunto, uma grande quantidade: *a pesca*. A *pugna* traz consigo as múltiplas peripécias que inclui *pugnar: pequenas pugnas* de neve entre nós (Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, 61); tanto se diria de *a sova*, e *a surra*.

A adequação da desinência *-a* para assinalar o conceito de um conjunto permite que sirva para assinalar o último instante operativo, ou seja uma singularidade que se alicerça nas partes que compõem o conjunto, isto é, uma apreensão duma posição imediatamente precedente daquela em que o movimento finda como se vê em *prova*, *compra*, *venda*. Graficamente:



Este é o valor da desinência em palavras tais como «*a degola* (de crianças)», «*a entrega* das composições», «um sistema de *ajudas*», *a deixa*, «indicação por palavra da abertura ou continuação do discurso no teatro», *a deita*, acto de deitar, «*a derruba* (de árvores)», «o senhor Telmo está na idade da *toleima* e é a sua *desculpa*» (Aquilino Ribeiro, *A Casa Grande de Romarigães*, 329), *a desforra*, *desobriga*, *a desova*, *a escolha*, de

que o exemplo seguinte deixa aperceber claramente o sentido que se procura ilustrar:

> Para escolher... é mister examinar, um por um, os diversos pontos da *escolha*, que não vamos, atordoados e loucamente, rejeitar o melhor, e tomar o que menos presta.
>
> (Almeida Garrett, *Discursos*, in «Obra Completa», II, Lisboa, 1904, 711b)

Percebe-se, através deste emprego de *escolha*, a exploração da existência de um sentido «largo» e de um sentido «estreito», por um lado «o conjunto de objectos escolhidos» e, por outro, «aquilo que se escolheu», e o mesmo se pode dizer de *a paga, a permuta, a soma:* isto é, seja a operação, seja o último momento em que a acção se torna acto.

Assim é que os deverbais femininos se prestam a designar o estado gerado pelo processo, um efeito totalizador: «aquilo é que era uma *cisma*» (Vergílio Ferreira, *Alegria Breve*, 195); «*a dobra* do lençol» Carlos de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva*, 88; «eu apenas os libertaria de umas horas de *estafa*» (Fernando Namora, *Retalhos da Vida de um Médico*, 152*); «assim perseguidos, andavam na *estica* a largar o pêlo (Aquilino Ribeiro, *O Romance da Raposa*, 158), *a folga, a melhora*, talvez mais frequente no plural, *as melhoras, a pega, a perda*, «andar à *pilha* da mais gorda galinha»; *a quebra*, «houve uma *quebra* no abastecmento», «as coisas menos susceptíveis de *quebra* corriam à matroca (Aquilino Ribeiro, *A Casa Grande de Romarigães*, 120); *a racha, a reforma, a sobra, a tro²a:* «a sua *troça* e o seu desalento são profundamente lusitanos» (*Dicionário das Literaturas Portuguesa Galega e Brasileira*, 1.ª ed., 1960, 656), *a vaga, a zanga*.

Acontece que o deverbal feminino designa um objecto ou uma pessoa concebida como levando em si as repetições possíveis que implica o processo, visto como virtualidade: uma *a amarra* incluindo em si as múltiplas amarragens a que pode servir, ou um resultado, entre outros, do processo: *a apara* nome «daquilo que sai do objecto que se apara»; assim *a borbulha, a cerca, a cria, a cintila*. Um caso interessante, por a palavra ter dois géneros e dois sentidos, é aquele de *testemunha, testemunho; testemunha* é concebido feminino quando designa a pessoa que contém em si factos que o indivíduo é capaz de revelar, enquanto a forma masculina denota aquilo que se revela; pode a forma feminina designar um ser masculino, a palavra encerrando em si, graças a sua virtude de focar o começo, a história genética da pessoa, eis o caso

interessantíssimo de *entrecruza*:... «Pretos forros e brancos pobres de mulatose... *entrecruzas* de caburés e caribocas» (Autran Dourado, *Os Sinos da Agonia*, Rio de Janeiro, 1975, 2.ª ed., 31). Pertencem a este grupo *o espia*, 'entrecruza' de género masculino pelo artigo e de deverbal morfologicamente feminino; *uma visita*, no sentido de uma pessoa que faz visita. O deverbal feminino pode até, por sua aptidão a designar um conjunto, servir para significar um lugar na sua extensão, como *a lavoura*, *a engorda*, que significa no uso brasileiro «pasto onde o gado engorda», *a limpa*, «parte da charneca onde não cresce mato»; *a muda*, «lugar onde descansam os animais». E pode, enfim, o deverbal feminino designar o limite duma extensão como se vê na palavra *extrema*, «marca divisória entre propriedades rurais»; na palavra *raia*, *fronteira*, *limite* de uso também metafórico, como no exemplo seguinte: «*a intenção era a galhofa, e tal gal hofa transcendia muita vez as raias da* conveniência pública»[3].

III

No que diz respeito aos deverbais masculinos em *-o*, a estes cabe a representação da subsequência nocional da acção, ou seja a acção finda, vista como realização singular dum processo denotado pelo verbo e do qual a mente não retém nenhum componente: a apreensão *in fine* do movimento operativo como acto. Convém portanto, os deverbais masculinos em *-o* como nome para o estado resultativo de um proceso: *abandono*, *anuo*, *anseio*, *aperto*, *aprumo*, *arranjo*, «*o brilho* da neve», *o lampejo*; «*o começo* de uma coisa é o fim de outra que começou noutra», *o cultivo do algodão e da cana*; *um desabafo*; «o crescente *desapego* de inúmeros militantes»; *o desejo*; «*o desmando* de coisas políticas»; «*o desmantelo* da energia»; *um desmancho*, *o erro*, *o festejo*, *filhos desfeitos de fabrico*; *o namoro*, isso não tem *paro*; «*a velhice é um sobejo* (Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, 51).

Convém também quando a noção a representar leva um efeito totalizador: «não serei sujeito à morte e seus *acabos*», Carlos Nêjar, *Ord.* 4*); jáfui curtido por muito fome e *aguento*» (Carlos de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva*, 124); «*o amanho* da terra»; «um *apronto* para o poeta»; «a sociedade de consumo»; «o perenal *incerro*», (Camões, *Lusíadas*, II,

[3] Op. cit., v. «*raia*».

xiii, 236); «a meio caminho, o *piso* tornou-se mais resvaladiço» (Fernando Namora, *Retalhos*, 251); «lá pensar nos *precisos* do parto, isso não era com ele» (Miguel Torga, *Contos da Montanha*, 62); *um livro em preparo; o homem pode ser amado e não fazer reparo; os rogos da família; e o rego saía da escuridão.*

Um acto qualquer encontra forma adequada no deverbal masculino em *-o: o abano;* «no *atropelo* da vida»; «precisava de me desfazer em *cuspo, em choro e ranho*», (Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, Lisboa, 2.ª ed., 1984, 117); *o desfecho gracioso; um enterro pobre; o estoiro final; um furto; o manejo do talher, das armas.* Assim como a designação dos ruídos: *um cacarejo estridente; um canto rouco; pipilos de ave; um resmoneio surdo; um ronco; um soluço; um sussurro; o uivo de cão; urros de dor.* Os deverbais em *-o* convêm para designar os gestos: *um abraço, um aceno, o velho Vitorino nos seus arrancos* (José Lins do Rêgo, *Fogo Morto*, 26); *avanços, recuos, tombos* (Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, Rio de Janeiro, 1956 III, 175); *balanços; beijo, bocejo; o embalo;* sempre ele detestara o *fumo* (Tomaz de Figueiredo, *A Gata Borralheira*, 42) «*tais gabos...* amansaram-lhe seu quê as iras», (*Op. cit.*, 17) *impando a cada sorvo.* Exprimem qualidades: *o acerto; o asseio, o aferro, o desembaraço, o desleixo, o esmero* são deverbais em *-o* que convêm para designar um lugar específico *os pequenos cultivos, o passeio*, isto é, o lugar onde se passeia. Designam indivíduos pelos actos que os caracterizam: *o adivinho, o amparo; os refugos da colónia estavam reunidos* (Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, III, 220). Designam, enfim, objectos, não porém, como inclusivos dos múltiplos gestos a que servem, mas tendo em vista o fim da sua utilização: *o abano, o apoio, o fecho da blusa, os lios psicológicos e sociológicos em cada situação;* «está a coser um remendo... um retalho» (Miguel Torga, *Novos Contos da Montanha*, 91); *o trinco* da poata estala (Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, 57); *um desvão para arrumos; um adorno, o movimento do aparo,* (Manuel da Fonseca, *Seara de Vento* 3.ª ed., Lisboa, 1975, 189), *o assento, um brinco, um broto.*

IV

A terceira e última apreensão do movimento de substantivação é assinalada pelo acréscimo ao radical do verbo da desinência *-e* masculina, que serve para designar a posição nocionalmente subsequente às duas precedentes, pois a acção tem por alvo o acto e este tem o seu fim no resultado. Ora esta subsequência nocional implica

que, uma vez concluída a acção, e obtido o resultado, ao cessar o movimento findo, inicia-se outra análise: a um olhar «por dentro» sucede «um olhar por fora». Daí a propriedade dos deverbais em *-e* de recusar qualquer noção de divisibilidade, e de se deixar conceber, nocionalmente, além do processo nomeado pelo verbo. Mais tardiamente ainda como a sua completa e efectiva realização, os deverbais em *-a* e em *-o* constituindo um passado nocional, e cuja ultrapassagem, cujo *ultrapasse*, vem assinalado pela deinência em *-e*. A exploração que faz o uso corrente destes deverbais depende do sema fundamental dos respectivos verbos, mas dado o valor de resultativos que lhes é comum, é este precisamente, o matiz essencial de todos eles.

Assim, um *aceite*, é um «acto ou assinatura com que se aceita uma letra de câmbio»[4]: é um documento; a palavra *ajuste*, em «ajuste de contas», ou na frase «teu pai vai fora dos *ajustes*», se refere a ajustamento já feito, um contrato, uma convenção a que chegaram as partes depois de discussão mais ou menos longa e pormenorizada, implícita. O emprego de *alcance* em «o Grémio Literário» «Amor e Saber... seria o verdadeiro teatro dos seus soberbos *alcances*» (Raul Pompeia, *O Ateneu*, 107), em que tem o sentido de «realização», «conseguimento»; «o *arranque* do carro» (Manuel da Fonseca, *Seara de Vento*, 142), (Nota: *Arranque* que, segundo os Dicionários, teria o mesmo sentido que *arranco* («ímpeto violento»). Na verdade, é dificílimo distinguir por palavras o matiz delicado de tal diferença, e interessante notar que se trata de um caso em que foi inventado ao lado de um masculino em *-o*, outro em *-e*, que é já o sinal de que a mente percebe o «*começo* de outra coisa», pois *arranque* tem uma significação, que, de certo modo, explicita a diferença, em relação com *arranco*, a saber: *parte onde começa a curvatura da abóbada*, valor que *arranco* não tem.

Em «...cinco andares, separados por um *corte* de rua» (Eça de Queirós, *Os Maias*, Ed. «Livros do Brasil, s.d., 10), «corte», nada tem a ver com o *processo* de «cortar»: refere a existência de uma separação entre os prédios, um «cortar» efectivo, concluído. Em outro contexto pode significar «fio», «gume», como na oposição que o poeta explora entre o infinitivo substantivado e o deverbal empregados sucessivamente em «faca cujo *cortar* lhe aumenta mais o *corte*», (João Cabral de Melo Neto, *Obra Completa*, 71), isto é, o processo de cortar oposto à capacidade mesma de realizar o processo. Outro sentido de *corte*,

[4] Cândido de Figueiredo, *op. cit.*, *v.* «*aceite*».

também resultativo, é «aquilo que se cortou». Seja qual for o processo que o verbo implica, este parece, obrigatoriamente, como pertencendo ao passado preexistente. Vale o mesmo para *derrame* em «*o derrame* do porco (João Cabral de Melo Neto, *Obra Completa*, 190); e outro poeta declara que «um poema não é feito de nojos, desesperos e derrames sentimentais» (Alexandre O'Neill, *A Escrita por Medida*, in *Jornal das Letras*, N.º 9432); *derrube*, «*o derrube* de árvores», e «*o derrube* do fascismo» refere-se ao derrubar cumprido, totalmente. Tal é o valor, *mutatis mutandis*, de «desgarre», este, no sentido de elegante, perdendo até completamente a ligação com o infinitivo, «desviar do rumo», *despique*, *despiste*, *destaque*, *levante* e *linde*, feito a partir de *lindar*, — «limitar, balizar, marcar» —, *palpite*, o *repique* da alvorada (Aquilino Ribeiro, *A Casa Grande de Romarigães*, 240), «o dobre dos sinos», diz o som dos sinos, efeito totalizador, que compartilha com a *rebate* — teve novo *rebate* de que cometera grave imprudência — *os recalques da consciência* são o que se tem reprimido no inconsciente; *resgate* é a libertação: «a própria justiça muitas vezes são o *resgate* não da nossa humanidade... mas o modo sofismado de se não ser animal bravio »(Vergílio Ferreira, *Alegria Breve*, 82); um *retoque* diz o efeito obtido e o meio; bem claro, no exemplo seguinte, o valor de resultativo de *talhe:* «a charrete rompia o barrocal, embatia no *talhe* das covas levantando chapadas de água enlameada» (Carlos de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva*, 26), onde a desinência marca a preexistência do processo designado por um *talhar* antecedente senão a charrete não podia bater nele. Enfim, o deverbal em *-e* pode designar um objecto, como por exemplo, o *enfeite*, o *suporte:* «é um baú de couro, pousado em dois suportes», isto é designar o objecto em que, ou pelo qual, se realiza o que o verbo diz: «o sujeito do bigodinho abriu um *escape* à minha cólera» (Vergílio Ferreira, *Alegria Breve*, 160).

Sendo assim, convém agora considerar, à luz dos exemplos examinados, um fenómeno, não de género, mas de marca de género, que os historiadores têm observado, mas que não explicam: a substituição da desinência *-e*, sem razão aparente — o que se compreende, pois as razões são mais difíceis de perceber que os sinais das razões — à desinência *-o*, ambos masculinos, em pequeno número de palavras. Trata-se, ao que parece, de um deslocamento de um primeiro grupo de masculinos para um segundo grupo, que não é senão a marca duma análise sempre mais fina do sentido de ditas palavras, da busca ininterrupta pela adaptação, de mais a mais adequada, da forma ao fundo, da morfologia ao sentido. Assim

presenciamos a mudança de *alcanço, alardo, ataco, avanço, bailo, combato, deleito, saco, troto* do português antigo para as formas modernas correspondentes, *alcande, alarde, avance, baile, combate, deleite, saque* e *troté*. Convém reflectir no sentido das respectivas palavras para apreciar a agudeza de percepção em que radica a mudança. Um combate se refere às peripécias inúmeras da batalha como um conjunto, sem destacar uma peripécia em particular, enquanto a *lute*, por trazer à mente o processo, o desenrolar da acção pertence, por natureza, a uma noção que os deverbais em -a significam. Um *baile* designa a reunião de muitas pessoas que participam da mesma actividade que é toda movimento; o *saque* duma cidade exprime a completude duma operação que nem *saqueio*, nem *saquear* exprimem. *Avance* é o resultado de um *avançar*. Em suma

VI

Resumindo o exame, necessariamente demorado, da morfologia dos deverbais a desinência univogal em *-a, -o, -e*, quer-nos parecer justificado chamá-los de aspectuais, pois declaram, com sútil singeleza e finíssima precisão, uma meticulosa dissecção do progresso da substantivação do verbo. O género, a distinguir entre deverbais femininos e masculinos, e logo a seguir, entre dois tipos de masculinos, serve de sinal da progressiva eliminação dos vestígios do tempo em que o verbo se alicerça e se constrói, e que o substantivo deve, por necessidade categorial, eliminar quanto é possível, integrando-o em si. A concevabilidade portuguesa cria a distinção entre a *grita*, isto é a *gritaria*, um conjunto de *gritos* mas recusa um **grife* por incompatibilidade entre o que significa *gritar* e a desinência *-e*. Daí serem raros os semantemas verbais que se deixam apreender seja como acção, seja como acto ou seja como resultado. Porém o verbo *talhar*, é um dos verbos susceptíveis de ser analisados nas três perspectivas: dá *talha*, que diz a operação de *talhar*, e significa um conjunto que constitui resultados sucessivos da operação repetível: assim «cinquenta molhos de pinho fazem uma *talha*»[5]; enquanto *talho* designa, seja o corte da carne, ou o cepo sobre que se corta a carne no açougue, e, daí o

[5] V. José Joaquim Nunes, *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, 3.ª ed., Lisboa, 1956, 358-59.

açougue mesmo, ou seja um lugar de dimensões reduzidas e, enfim, *talhe*, cuja relação é das mais ténues com *talhar*, nem por isso totalmente apagada, «conformação do corpo, estaturas, feição» [6].

O que, ao fim e ao cabo, a morfologia dos deverbais aspectuais do português dissimula e revela simultaneamente, é o conceito da noção da unidade, do *um*, que ocupa e preocupa o espírito humano incessantemente e que é, talvez, a base mesmo da estrutura da linguagem. Vislumbra-se, através do presente estudo, a relação entre o número e o género que diz respeito, principalmente, à morfologia do substantivo, que merece ser estudada na mesma perspectiva.

[6] Cândido de Figueiredo, *Dicionário da Língua Portuguesa*, v. «talha».

Problemática da língua galego-portuguesa na Galiza

MARIA DO CARMO HENRÍQUEZ SALIDO

0. Neste trabalho propomo-nos examinar, sobre a base dos factos e publicaçons que se tenhem produzido e elaborado sobre o idioma galego, nos últimos anos, a problemática presente e futura da língua falada maioritariamente na Galiza. Esta problemática, complexa, é o resultado de umha série de factores, para exprimi-lo em termos sassureanos, quer de lingüística «externa» quer de lingüística «interna», porém podemos estruturá-la, sem que o nosso estudo poda nem pretenda ser exaustivo, do modo a seguir:

A) *Problema fundamental: umha língua minorizada.*

a.1. Língua e pensamento.
a.2. O idioma da Galiza cada vez mais 'acastrapado'.
a.3. Oposiçons com a língua espanhola:
galego, língua avassalada, oprimida e dominada / espanhol, língua do Império.
galego, língua «B» / espanhol, língua «A».
galego, língua sem normalizar / espanhol, língua normalizada.
galego, língua interrompida no seu normal desenvolvimento / espanhol, língua nom interrompida.
galego, língua sem norma / espanhol, língua com norma.

B) *Comunidade lingüística de que forma parte.*

b.1. Tese isolacionista ou anti-reintegracionista.
b.2. Tese reintegracionista.

C) *A língua da Galiza e os factores geográficos, históricos e sociais*

c.1. A língua e a história do povo galego.
c.2. A língua e os factores sócio-políticos.
c.3. A língua e os factores sócio-culturais.

D) *A língua da Galiza e a «norma lingüística».*

d.1. Distinçom entre a comunicaçom falada e a comunicaçom escrita.
d.2. Posicionamentos sobre a norma.
d.3. A importância da língua escrita.

E) *Situaçom actual dos estudos e investigaçons sobre o idioma da Galiza*

e.1. Os estudos de dialectologia do «Instituto da Língua Galega».
e.2. O acordo «Instituto da Língua Galega» e «Real Academia Galega».
e.3. O «Estudo crítico» elaborado pela AGAL.

1. *Problema fundamental: umha língua minorizada.*

Som várias as concepçons que cumpre ter presentes sobre um idioma, mas entre outras e a respeito do idioma da Galiza e como primeira, sinalaremos que F. de Saussure afirma que a «colonizaçom transporta um idioma a meios diferentes, o qual provoca mudanças nesse idioma»[1]. López Suevos salienta que os idiomas evoluem em harmonia com a vida social e que a perda (ou no nosso caso a presença de umha língua minorizada) de um idioma, «nunca se verifica da noite para a manhá», e além disto, aponta, seguindo a Marx[2], que a língua «nom é puro sistema de signos» lingüísticos, senom a «realidade imediata do pensamento». Já, finalmente, diremos que o Prof. Chaves

[1] F. DE SAUSSURE, *Curso de Lingüística General* (Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso), Ed. Losada, Buenos Aires, 1971, 10.ª, p. 67.

[2] R. López-Suevos Fernandez, *Dialéctica do Desenvolvimento: Naçom Língua e Classes Sociais*, Ed. AGAL. Corunha, 1983, p. 73. Algumhas das teses que apresentamos no nosso trabalho aparecem também estudadas neste livro, principalmente, nas páginas 73-95.

de Melo acaba de pôr de relevo neste Congresso que umha língua é também um complexo histórico-cultural no tempo [3].

Depois de mais de quinhentos anos de opressom e domínio exercidos primeiro polo castelhano e logo polo espanhol, elevado a língua do Império, começada na segunda metade do século XIV, o galego é ainda a língua maioritária, falada por mais do 80% da populaçom. Nom obstante, como conseqüência do imperialismo lingüístico, que mui bem soubo reflectir E. A. de Nebrija [4], o idioma da Galiza encontra-se numha situaçom de clara dependência a respeito do espanhol: o espanhol é a língua «A» e o galego é a língua «B».

Em íntima conexom com este facto aparece outro problema essencial e que, para nós, nom se pode apartar do primordial: o idioma da Galiza está cada dia mais «acastrapado» ou, também, na Galiza fala-se «castrapo». O «castrapo», em palavras de M. Rodrigues Lapa [5], podemos defini-lo como «uma trapalhada de galego e castelhano», é, pois, umha fala vulgar e deturpada, que prova que o galego está cada vez mais influenciado e mais submetido ao espanhol. Cumpre-se assi a afirmaçom do Pe. Sarmiento, quando apontava que os galegos que habitavam lugares mui populosos ou de comércio nom falavam nem puro castelhano nem puro galego, senom um terceiro idioma «champurrado» [6].

Na Galiza, e de um modo resumido, registamos em conseqüência, esta problemática:

Galego	*Espanhol*
— língua normalizada	+ língua normalizada
+ língua interrompida no seu normal desenvolvimento	— língua interrompida no seu normal desenvolvimento
+ língua avassalada e dominada	— língua avassalada e dominada
— língua literária e de cultura	+ língua literária e de cultura
— língua sem norma	+ língua com norma

[3] Esta frase foi pronunciada no acto de apresentaçom da sua ponência por motivo da sua participaçom no «I Congresso Internacional de Lusitanistas» e foi incorporada à nossa ponência, no momento da sua redacçom final.

[4] E. A. DE NEBRIJA, *Gramática de la Lengua Castellana* (Edición preparada por Antonio Quilis), Editora Nacional, Madrid, 1981. Nas páginas 97 a 102 aparece o programa do gramático sevilhano e nomeadamente a sua tese de «a língua companheira do Império»: «Cuando bien comigo pienso, mui esclarecida Reina, i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación e memoria quedaron escriptas, una cosa hallo e sáco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio; e de tal manera lo siguió, que juntamente començaron, crecieron e florecieron...» p. 97.

[5] M. Rodrigues Lapa, *Estudos Galego-portugueses: Por uma galiza renovada*, Sá da Costa Editora, Lisboa, 1979, p. 42.

[6] J. L. Pensado Tome, *Opúsculos Lingüísticos Gallegos del Siglo XVIII*, Ed. Galaxia, Vigo, 1974 p. 74.

As soluçons para os problemas que acabamos de expor som por umha parte de carácter sócio-político e político-económico — normalizaçom — e por outra de carácter lingüístico — a elaboraçom de umha norma, normativizaçom —. Para normalizar o idioma cumpre vontade e prudência política, pois conhecido é que nom hai línguas superiores e inferiores, senom, talvez, línguas «diferentes». Para eliminar o «castrapo» é urgente o estabelecimento no idioma galego de umha gramática, um léxico e umha ortografia reintegrada, inserindo-se assi a língua da Galiza na comunidade lingüística de que forma parte por história e tradiçom. Estas duas questons, precisamente, som as que se recolhem como objectivos principais nos Estatutos da «Associaçom Galega da Língua» (AGAL) [7].

2. *Comunidade lingüística de que forma parte*

Um dos aspectos que, em certa medida, é básico para logo dar um tratamento científico à língua, é *fixar* ou situar a área lingüística de que forma parte. Hoje, na Galiza (nom assi hai quinze ou vinte anos, em que mesmo nos manuais de Bacharelato se recolhia a unidade galego-portuguesa) existem dous posicionamentos bem claros:

A) Os que defendem nomeadamente «Instituto da Lingua Galega» (ILG) e «Real Academia Galega» (RAG) que oi galego é umha língua irmá, mas diferente do português [8].

B) Os que sustemos que Galego e Português som normas cientificamente reconhecidas de um mesmo sistema lingüístico que engloba as comunidades linügísticas luso-galego-brasileiro-africanas [9].

---

[7] A «Associaçom Galega da Língua» (AGAL) constituída em Dezembro, de 1981 propom-se dous objectivos específicos: 1) Potenciar, sem finalidade partidista e no respeito à convivência democrática qualquer actividade, predominantemente cultural, que se expresse em galego de jeito que progressivamente se consiga na Galiza o seu emprego normal e 2) Trabalhar por estabelecer no idioma galego a normativa escrita de carácter reintegracionista. Como conseqüência difundir o conhecimento e uso de tal normativa escrita, em colaboraçom com as entidades de qualquer tipo que tentem um fim semelhante (Art. 4.º).

[8] Real Academia Galega — Instituto da Língua Galega, *Normas Ortográficas e Morfolóxicas do Idioma Galego*, Vigo, 1982, p. 8, afirma: «O punto de partida e de chegada en calquer escolla normativa ha de ser sempre o galego, que non debe sacrifica—las súas características propia e relevantes en beneficio das dunha língua irmá, pero diferente».

[9] A Assembleia do «Congresso Internacional da Língua Portuguesa no mundo», celebrado em Lisboa em 1983, recolheu, entre outras, esta proposta: «I —Atendendo à situação dos estudos linguísticos, o Congresso reafirma a tese de que o Galego e o Português são normas cientificamente reconhecidas de um mesmo sistema, que engloba as comunidades linguísticas luso-galego-brasileiro-africanas».

Dito com palavras de E. Coseriu [10]: hai umha mesma língua histórica que apresenta diferenças no espaço geográfico, entre os estratos sócio-culturais e entre os tipos, situacionalmente condicionados, de modalidades expressivas (diferenças diatópicas, diastráticas e diafásicas). Defender no momento actual esta tese nom implica mais que continuar as teorias dos mais importantes romanistas como Meyer-Lübke, Menéndez Pidal, Joan Coromines, Manuel Rodrigues Lapa, L. F. Lindley Cintra, Celso Ferreira da Cunha, Ricardo Carvalho Calero, etc. e as ideias e os ideais dos mais principais vultos do nacionalismo galego como Manuel Murguia, A. Vilar Ponte, J. Viqueira, V. Risco e A. D. Rodríguez Castelao [11].

Em funçom da concepçom que sustenhem a respeito dos traços: área lingüística de que forma parte, história do idioma, critérios sobre a «norma» e número de falantes, podemos estabelecer as seguintes oposiçons entre os postulados que defendem os seguidores da tese A), conhecidos com o nome de «isolacionistas» ou «anti-reintegracionistas» e os que seguimos a tese B), conhecidos com o nome de «reintegracionistas».

Os *anti-reintegracionistas* caracterizam-se por:

a) O galego é umha língua irmá, mas diferente do português [12]. Umha vez que se produz a separaçom política entre a Galiza e Portugal, hai também umha separaçom lingüística. O idioma que se falava a umha e outra beira do rio Minho fica convertido em duas línguas, irmás, mas diferentes. O galego, hoje, é umha língua independente.

b) O galego possui umha história normal, embora por causas mui conhecidas nom participe desde a época renascentista até o século XVIII na reforma da ortografia em diferentes etapas. Apesar disto nom consideram oportuno apartá-lo neste ponto da soluçom geral nas outras línguas irmás [13].

---

[10] E. Coseriu, «El Estudio Funcional del Vocabulario», em *Gramática, Semántica, Universales*, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pp. 219-220 e também o que aponta na página 221 sobre o sistema e a norma.

[11] Ver, entre outros, J. M. Montero Santalha, «O reintegracionismo galego-português», em *O Ensino*, núm. 4, 1982 e «O reintegracionismo nos ideólogos do nacionalismo galego», em *O tempo e o modo*, Ourense, 1982.

[12] R. A. G.-I. L. G., *op. cit.*, p. 7. Embora sinalam que galego e português som línguas diferentes, nom obstante e incoerentemente, afirmam: «As escollas normativas deven ser harmónicas coas das outras linguas, especialmente coas romances en xeral e coa portuguesa en particular, evitando que o galego adopte solucións insolidarias e unilaterais naqueles aspectos comúns a todas elas...».

[13] Ibidem, p. 12: «Desde a época renacentista as linguas románicas de cultura reformaron as súas ortografías en diferentes etapas, sobre todo no século XVIII, con tendencia

c) A fixaçom de umha escrita para o galego deve partir dos textos dos escritores do século XIX. Nom se tem presente que quando se inicia o ressurgimento galego os escritores galegos desconheciam o passado literário galego-português e que estes escritores se formaram no seio de umha cultura escrita em espanhol. De aí que se chegue a admitir todo quanto de espúreo exista no galego pola pressom do espanhol, que consideram gerado polo próprio galego [14].

d) O galego é umha língua minoritária, falada só por pouco mais de dous milhons de persoas.

Os *reintegracionistas* [15], basicamente, e por oposiçom aos quatro traços que temos apresentado, distinguimo-nos por:

a) O galego é um dialecto románico, procedente do latim, que na sua origem e formaçom recebe o nome de «galego-português» [16].

---

xeral a reproduzi-la situación latina; por causas coñecidas o galego non participou no seu momento da citada reforma, pero non parece conveniente apartalo neste punto da solución xeral nas outras línguas irmás».

[14] Esta expressom aparece com certa freqüência na obra anteriormente citada, quando se trata de explicar algum fenómeno presente no galego, que só se poderia justificar quer como vulgarismo quer pola pressom exercida polo espanhol etc.. Ver p. 94, p. 107, etc..

[15] O termo *reintegracionismo* é o mais utilizado para definir este movimento. Já o usou V. Risco no ano 1921 na Revista «Nós» e assi aparece nos estudos de Rodrigues Lapa, Carvalho Calero, J. M. Montero Santalha, R. López-Suevos e nós próprios temos publicados alguns curtos trabalhos sobre este assunto, assi «Reintegracionismo versus desintegracionismo», Rev. da *Hermandad Gallega*, Caracas, 1982 ou «A causa reintegracionista» que aparecerá no semanário *A nossa Terra*, no próximo mês de Julho.

[16] Os manuais de lingüística románica, as gramáticas históricas ou história da língua espanhola mais conhecidos polos estudantes da Universidade de Santiago de Compostela, costumam recolher a denominaçom «galego-português». Entre outros, ver: Ramón Menéndez Pidal, *Gramática histórica de la lengua española*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1966, 12.ª, p. 26; Rafael Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, Ed. Gredos, Madrid, 1980, 8ª, pp. 176 e 178. Dos manuais sobre «Lingüística románica», citaremos só, entre outros: B. E. Vidos, *Manual de Lingüística Románica* (Traducción de la edición italiana por Francisco de B. Moll), Ed. Aguilar, Madrid, 1986, p. 305; K. Baldinger, *La Formación de los Dominios Lingüísticos en la Península Ibérica* (Versión española de Emilio Lledó y Montserrat Macau), Ed. Gredos, Madrid, 1972, 2.ª, p. 161 e ss.; W. von Wartburg, *La fragmentación Lingüística de la Romania* (Versión española de Manuel Muñoz Cortés), Ed. Gredos, Madrid, 1971, 2.ª, p. 188, recolhe a expressom «Galicia-Portugal»; H. Lausberg, *Lingüística Románica* (Traducción española de J. Pérez Riesco y E. Pascual Rodríguez), Ed. Gredos, Madrid, 1970, tomo I, p. 70 aponta que as origens do português partem do «dialecto de Galicia»; I. Iordan y Maria Manoliu, *Manual de Lingüística Románica* (Revisión, Reelaboración parcial y Notas por Manuel Alvar), Ed. Gredos, Madrid, 1972, tomo I, p. 108 recolhe entre as subdivisons dialectais do português o galego, mas em nota 66 salienta: «El portugués, históricamente, es una prolongación del gallego, por más que su destino de 'lengua imperial' le haya dado una importancia que nadie puede ignorar. Sólo Leite de Vasconcelos y Paiva Boléo han pretendido encontrar en el centro del país la cuna del portugués...»; C. Tagliavini, *Orígenes de las Lenguas Neolatinas* (Traducción de Juan Almela), Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1973, 1.ª ed. en español, p. 584 recolhe a denominaçom «gallego-portugués», mas também aponta que hai autores italianos que o chamam *galiziano* e que o próprio Tavani é partidário da grafia «galego» como em português.

Entre os portugueses autores quer de gramáticas históricas quer das gramáticas mais recentes sobre o português, citaremos, só, entre outros: J. J. Nunes, *Compêndio de Gramática*

Este romance ocidental da Península Ibérica no século XII falava-se e escrevia-se em dous territórios separados do ponto de vista político, mas nom do ponto de vista lingüístico. Esta língua era o veículo de expressom de um género poético com tendência niveladora, cultivado, ouvido e imitado em toda a Península. Hai pois, umha mesma língua histórica com duas normas, porque nom hai nada que nom exista no galego que nom exista no português.

b) O galego possui umha história anormal, quer dizer, está em condiçons normais até a segunda metade do século XIX. A partir desta data, o galego sofre umha pressom alheia e umha usurpaçom no seu uso normal por parte de outro idioma, o castelhano, logo espanhol elevado a língua do Império. Como resultado desta colonizaçom, o galego deixa de escrever-se publicamente e passa a língua oprimida e dominada polo espanhol e de língua literária passa às condiçons de dialecto rural. O galego volta a escrever-se, sobretodo, a partir do ressurgimento[17].

c) A «língua-padrom» que se propuxer para a escrita e para a fala tem que ser válida para o território conhecido hoje com o nome de

Histórica Portuguesa, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1975, 8.ª, na página 13 ao referir-se os numerosos dialectos em que o hispano-romano se cindiu, sinala «Destes, tem para nós particular interesse o que se usava nas margens do rio Minho e ao qual podemos dar o nome de *galécio-português*, pois foi dele (...) que se originarom depois as duas línguas faladas em toda a faixa ocidental da Península — o galego e o português»; E. B. Williams, *Do Latim ao Português. Fonologia e Morfologia Históricas da Língua Portuguesa* (Trad. port. de A. Houaiss), Rio Janeiro: MEC/INL, 1961, p. 32 inclui como principal dialecto continental fora de Portugal o galego; M. Helena Mira Mateus, Ana M. Brito, Inês S. Duarte e Isabel H. Faria, *Gramática da Língua Portuguesa*, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, em p. 27 manifestam: «A língua portuguesa começou a ser falada numa região que abrangia a Galiza e o norte de Portugal. Em consequência desta origem comum, os dialectos do português europeu conservam ainda hoje uma estreita relação com os dialectos galegos...»; Celso Cunha e Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Edições João Sá da Costa, Lda., Lisboa, 1984, 1.ª, em p. 10 sinalam «A faixa ocidental da Península Ibérica ocupada pelo galego-português apresenta-nos um conjunto de Dialectos que de acordo com certas características diferenciais de *tipo fonético* (a cursiva é nossa), podem ser classificados em três grandes grupos: a) Dialectos Galegos...».

[17] O processo é perfeitamente conhecido e por isso faremos só umhas consideraçons mui simples. Com o ressurgimento (séc. XIX) os escritores galegos, escrevem galego com a ortografia do espanhol. Rosalia é consciente das suas deficiências gramaticais e ortográficas e assi o reconhece em *Cantares Gallegos*. Joám Manuel Pintos e Eduardo Pondal embora apresentem desviaçons, som explicitamente reintegracionistas. Os gramáticos do XIX, nomeadamente Marcial Valhadares, recolhem os conflitos e fala das 'letras revoltosas' que mais dividiam aos que escreviam em galego. Na última década do XIX e primeiras do XX o reintegracionismo é defendido pola maior parte de intelectuais, ideólogos e escritores (Ver especialmente a Revista *Nós*). Depois da guerra de 36 em América continua o labor e vai ser em Buenos Aires onde Castelao escreve *Sempre en Galiza* e onde chega a afirmar em carta a Sánchez Albornoz «Yo deseo que en Galicia se hable tan bien el gallego como el castellano y el castellano tan bien como el gallego. Deseo, además, que el gallego se acerque y confunda con el portugués, de modo que tuviéssemos así dos idiomas extensos y útiles». A partir do ano 1965, em que se cria a cátedra de Lingüística e Literatura Galega na Universidade de Santiago e a medida que se realizam mais e melhores estudos sobre o idioma, o reintegracionismo tem cada dia mais força.

Galiza, mas deve concordar, no fundamental, com os padrons lingüísticos utilizados noutros territórios geográficos como Brasil, Moçambique, Portugal ou Angola [18].

d) O galego nom é umha língua minoritária, mas si aminorada. Forma parte da área lingüística luso-galego-africano-brasileira, constituída por uns 155 milhons de falantes, o que a converte numha das línguas mais faladas em todo o mundo.

3. *A língua da Galiza e os factores geográficos, históricos e sociais*

Entende E. Coseriu [19] que a «língua costuma ser um dos principais componentes de outras entidades que integram o objecto da geografia humana e política, como a 'civilizaçom', ou 'cultura', a 'naçom', o 'estado'. Salienta o professor Coseriu, além disso, que a miúdo se trata de *fazer coincidir com os limites lingüísticos as fronteiras entre os estados* (a cursiva é nossa); o professor Carvalho Calero, nesta mesma linha, afirma que nom se deve situar na unidade política a unidade ou desu-nidade lingüística e pom como exemplo que nom é sério reconhecer que o valenciano ou balear é catalám e nom reconhecer o mesmo a respeito do galego e português [20].

Além desta consideraçom sobre limites lingüísticos, fronteiras, estados e língua, devemos ter mui presente que o *espaço geográfico* é umha questom fundamental à hora do estabelecimento quer da área lingüística de que forma parte um idioma quer da «língua-padrom». O modelo normativo que se propuxer para o galego nom tem por que partir do espanhol ou de outras línguas, románicas ou nom románicas; assi como o inglês é de direito britânico, texano ou nova-iorquino, o galego é também de direito angolano, brasileiro ou português. A comunidade lingüística galega, pois, nom fica reduzida só às quatro províncias galegas, porque em Portugal, Brasil, Angola ou Moçambique falam variedades de umha mesma língua histórica, o primitivo galego-português [21].

Temos apontado também que o professor Chaves de Melo definiu a língua como um complexo histórico-cultural no tempo, aspecto que

---

[18] Comisson Lingüística da AGAL, *Estudo crítico*, Ed. AGAL, Corunha, 1983, p. 17

[19] E. Coseriu «La Geografía Lingüística» em *El hombre y su lenguaje*, Ed. Gredos, Madrid,. 1977, p. 110.

[20] R. Carvalho Calero, *Letras galegas*, Ed. AGAL, Corunha, 1984, p. 137.

[21] Comisson Lingüística da AGAL, *op. cit.*, pp. 16 e ss..

é mui relevante quando se trata de umha língua, que como o galego, nom está normalizada. Por isto, o seu estudo tem que ter mui presente toda a *história* do povo que a conservou e que ainda hoje a fala, e assi mesmo, a *cultura* criada por esse povo. Língua e história, em conseqüência, estám intimamente unidas e som necessárias ambas as duas para poder descrever e explicar a situaçom presente da língua. Bem claro o dixo F. de Saussure quando afirmou que nom se pode separar a história política e a língua [22].

A *história da língua galega* começa com a história do povo galego e a partir de meados do século XIX é umha história «melancólica» [23], umha história de frustraçom e de submetimento ao centralismo de Castela, que impom o seu idioma sobre as outras línguas do Estado espanhol. As duas Galizas (daquém e além Minho), graças à política centralizadora e imperialista da corte de Castela, virárom-se as costas e dérom origem às intrigas, aos ódios e à ruptura das ligaçons entre os povos irmaos. Por isso na história da Galiza, desde a Idade Média até hoje, cumpre estabelecer obrigatoriamente dous períodos:

a) O período em que Galiza possui umha identidade lingüística própria, independente de Castela, mas comum com o futuro Portugal, país com o que mantém umha unidade lingüística, sobretodo, a nível literário.

b) O período em que Galiza fica submetida ao jugo de Castela e em que junto com este submetimento lingüístico hai, ademais, umha colonizaçom lingüística.

Por ser assi a história do povo e a história da língua, nom se podem eliminar ou apagar uns quatrocentos anos de língua escrita, nem quatrocentos anos de história, e situar as origens da escrita para o galego a partir do século XIX. Constitui um grave atentado contra essa língua nom ter presente, justamente, esse período em que o galego era umha língua *normal*, falada por reis e vassalos, e era, além disso, o veículo de expressom de um importantíssimo género poético.

Os factores *sócio-políticos* sempre fôrom, som e serám mui decisivos para qualquer idioma. Desde o ano 1757 em que se levantou o problema das relaçons entre língua e povo, ou língua e naçom,

---

[22] F. de Saussure, *op. cit.*, p. 68.

[23] M. Rodrigues Lapa, *op. cit.*, pp. 42-43: «Esse idioma, que nos parece hoje um pouco diferente do nosso, tem uma história melancólica como a do indivíduo que o fala. Degradou-se, por falta de cultivo literário, e conservou-se no seio do povo, o qual lhe não deu nem podia dar a disciplina e o polimento, que um falar precisa para se tornar uma língua de cultura».

costuma ser freqüente nos manuais de sócio-lingüística falar da reciprocidade e interacçom entre língua e política.

Afirmava Humboldt, quem explica ainda mais o conceito de Herder[24] sobre o desenvolvimento paralelo do pensamento e língua, que a língua de um povo é o seu espírito, e o seu espírito é a sua língua[25]. Uns cem anos mais tarde F. de Saussure manifestava que os costumes de umha naçom tenhem repercussom na sua língua, e, à sua vez, a língua é a que em grande medida fai a naçom e salientava que o desenvolvimento literário de umha língua é inseparável da História política[26].

A concepçom que se tenha sobre o idioma galego será mui diferente segundo se considere a Galiza como umha «rexión» dentro de Espanha ou como umha naçom dentro do Estado espanhol. Quem defende que Galiza é umha regiom, defende também que o galego é um idioma apto e válido só para a poesia e folclore, mas nom admissível, por exemplo, para elaborar leis ou estudos de carácter científico[27]. O galego, pois, passa a ser considerado como um simples dialecto rural ou eminentemente folclórico. Em troca, se a Galiza se considera como umha naçom dentro do Estado espanhol, a sua língua, ao igual que todas as línguas, tem capacidade e vitalidade para, absolutamente, todo os usos. Suster este critério é, singelamente, o resultado de aplicar os critérios actuais da sócio-lingüística (já dixemos que nom hai línguas superiores e inferiores) e as teses da UNESCO.

Embora existam excepçons, hoje na galiza a tese *anti-reintegracionista* tem sido assumida, precisamente, por partidos políticos nom-nacionalistas, nomeadamente «Alianza Popular», que tem como ponto básico no seu programa «España lo único importante». A tese *reintegracionista*, ainda que também haveria algumhas excepçons, vai ser assumida, principalmente, quer de um modo implícito quer de modo explícito, polos partidos políticos denominados nacionalistas[28].

---

[24] R. H. Robins, *Breve Historia de la Lingüística* (Traducido por Enrique Alcaraz Varo), Ed. Paraninfo, Madrid, 1974 pp. 150 e 151 recolhe a firmaçom de que segundo Herder «es imposible separar el lenguaje del pensamiento (...) puesto que el lenguaje y pensamiento eran interdependientes, sólo se podría entender plenamente el pensamiento y la literatura popular de un pueblo estudiando su lengua propia».

[25] Tomamos a citaçom de R. H. Robins, *op. cit.*, p. 172.

[26] F. de Saussure, *op. cit.*, pp. 67-68.

[27] Embora a actual «Constitución española» e o Estatuto de Autonomia de Galiza, recolham que Galiza é umha *nacionalidade histórica* (onde hai que interpretar o termo *nacionalidade* como um eufemismo por *naçom*) é freqüente escuitar por parte dos dirigentes do partido político «Alianza Popular», nomeadamente polo senhor Fraga Iribarne, que «Galicia es una región» e que o idioma galego serve só para a poesia, mas nom para elaborar leis ou estudos de carácter científico.

[28] Os partidos políticos denominados *nacionalistas* embora nom tenham feito umha declaraçom explícita, em geral, manifestam estar em contra das «Normas» da «Junta de Galiza»: por

A imposiçom por Decreto de umha normativa para o galego, seguindo as teses dos *anti-reintegracionistas*, por parte do Governo galego, hoje constituído só por militantes de «Alianza Popular» está de acordo com os seus postulados. Estamos seguros que nom imporiam por Decreto umha normativa que recolhesse as teses dos *reintegracionistas*.

Os factos *sócio-culturais* tampouco se podem separar dos problemas da língua. Por citarmos só um par de exemplos, já clássicos, diremos que Vicente Risco, quando era «alguém», dizia que Galiza tinha muito que ver sobretodo com o Norte de Portugal e com outros povos do Norte de Europa, mas que nada ou quase nada tinha que ver com Castela [29]. Castelao segue opondo Galiza e Castela, entre outros polos seguintes traços [30]:

Galiza	*Castela*
Lírica	Épica
Moinheira	Iota
Gaita	Guitarra
Cruzeiro	Picota
Intuiçom	Lógica

Estas raízes comuns com Portugal, do ponto de vista cultural, nom suponhem que nom se tenha que potenciar umha cultura autónoma galega, nem que a normativa que se propuxer para o idioma galego nom esteja em comunidade com todas as outras expressons culturais de Ocidente; porém, cultura e língua galegas devem estar inseridas com a cultura e língua dos países da nossa área lingüística e cultural e nom supeditadas à área do espanhol.

4. *A língua da Galiza e a norma lingüística*

É um critério, quase unánime entre os lingüistas distinguir claramente a comunicaçom escrita da comunicaçom falada, embora as relaçons entre a fala e a escrita sejam mui estreitas. Também é umha

exemplo o semanário *A Nosa Terra*, ainda que respeite os textos dos seus colaboradores, segue as directrizes do reintegracionismo, mas só numha primeira fase (acentuaçom, morfologia e léxico, principalmente).

[29] V. Risco, «Galiza céltiga», em *Revista Nós*, N.º 3, Dezembro, 1920, p. 6.

[30] A. D. Rodríguez Castelao, *Sempre en Galiza*, Ed. Akal, Madrid, 1977, p. 52.

opiniom quase geral reservar o termo de «língua» para a comunicaçom que se estabelece por meio da fala e afirmar, inclusive, que todas as formas de escrita estám fora do domínio da lingüística[31].

Poderia parecer, em conseqüência, que ao lingüista nom lhe deve interessar a escrita ou a correcçom[32], mas nom é assi, pois quase todos coincidem ou concordam em que a *escrita* tem um prestígio[33], é um recurso externo[34] ou que é — a grafonomia — umha disciplina irmá de umha ciência mais ampla: a antropologia cultural[35]. Leonard R. Palmer pom de relevo, assim mesmo, que o desenvolvimento evolutivo da língua escrita se rege por condiçons mui diferentes das da língua falada[36].

Passando já mais estritamente ao tema da «norma», além da citaçom clássica de E. Coseriu[37], cumpre recordar que Labov[38] nos seus trabalhos manifesta que a «norma» é parte constitutiva da estrutura sócio-lingüística e que sem ela essa estrutura desparece. Vai ser, justamente, na fixaçom de umha norma para o idioma galego, onde vai aparecer um forte conflito, mui semelhante ao que existiu, e por

---

31 Sobre este assunto temos publicado um breve trabalho, recolhido em «Ponências e Comunicaçons» apresentadas ao *I Congresso de Movimentos de Renovaçom Pedagógica*, celebrado em Barcelona do 5 a 10 de Dezembro de 1983, publicadas pola Deputaçom de Barcelona. A nossa comunicaçom intitula-se «Relaçons entre a fala e a escrita: problemas pedagógicos» e a versom galega aparece nas páginas 538-539.

32 A 'correcçom' e 'incorrecçom' preocupa a lingüistas e gramáticos, assi, e como dous simples exemplos: Ch. F. Hockett, *Curso de Lingüística moderna* (Traducida de la 4.ª ed., 1962, y adaptada al español por Emma Gregores y Jorge Alberta Suárez), Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1971, em pp. 14 e 15 afirma que o lingüista nom se interessa especialmente por estas questons, o qual nom quer dizer que defenda as formas incorrectas, mas está obrigado a observar e anotar quer as formas «incorrectas» quer as formas «correctas». A 'noçáo de correcto' também aparece registada por Celso Cunha e Lindley Cintra, *op. cit.*, pp. 5-8.

33 F. de Saussure, *op. cit.*, p. 73.

34 L. Bloomfield, *Lenguaje* (Traducción de Alma Flor Ada de Zubizarreta, Versión revisada por el Doctor Escobar), Ed. Universidad Mayor e de San Marcos, Lima-Perú, 1964, p. 347.

35 Ch. F. Hockett, *op. cit.*, p. 519.

36 Leonard R. Palmer, *Introducción crítica a la Lingüística Descriptiva y Comparada* (Versión española de José L. Melena), Ed. Gredos, Madrid, 1975, p. 369: «Tropezamos aquí con una diferencia esencial entre el lenguaje y la escritura. El desarrollo evolutivo de la lengua escrita se rige por condiciones muy diferentes de las de la lengua hablada. El acto de la escritura y las diferentes condiciones mnemotécnicas del símbolo óptico y acústico (...) confieren a la lengua escrita una mayor estabilidad y un conservadurismo más rígido. Por otra parte, la lengua hablada gracias al proceso de la deriva lingüística sufre alteraciones en fases imperceptibles».

37 E. Coseriu, «Sistema norma y habla» em *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, 2.ª, pp. 11-113.

38 Tomamos a citaçom de J. Baptiste Marcellesi Bernard Gardin, *Introducción a la Sociolingüística* (Versión española de María Victoria Catalina), Ed. Gredos, Madrid, 1979, pp. 230-233 onde recolhe a tese de que se a linguística se constitui como ciência é, entre outras razons, polo seu rejeitamento à actitude prescrita, o seu rejeitamento à normatividade. Mais adiante, na página 231 é onde afirma que os trabalhos de Labov ponhem de manifesto que a norma é parte constitutiva da estrutura sócio-lingüísta; sem ela essa estrutura desaparece.

lembrar só dous exemplos, na língua espanhola nos séculos XVI e XVII [39] ou no catalám em pleno século XX [40], conflito, ademais, que é velho na história da língua galega [41].

Assi como havia dous posicinamentos a respeito da área lingüística de que forma parte o galego, também existem dous posicionamentos a respeito dos princípios e exigências de umha «norma»: a) os *anti-reintegracionistas* defendem que a língua normativa deve ser continuadora da língua falada — «escrever como se fala» —, por isso aceitam diferencialismos gratuitos e espanholismos; deve atender-se à extensom geográfica e demográfica das formas [42]; preferem seguir as formas modernas; nom harmonizam com o luso-brasileiro, mas si com o espanhol; manifestam umha total vassalage aos imperativos da ortografia espanhola e b) os *reintegracionistas* defendemos que a língua normativa deve ser continuadora da língua falada, mas tendo presente que hai falas e falas e que os usos falados do galego estám submetidos à pressom do espanhol; deve atender-se, seguindo entre outros a E. Coseriu [43], que as formas mais antigas se encontram nas áreas ilhadas ou afastada das vias de comunicaçom e que a igual suspeita de espanholizaçom deve escolher-se a forma que apareça nas zonas marginais, preferentemente do Ocidente e do Norte e Sul da Galiza; de preferência absoluta as formas que melhor representam a tradiçom e a deriva histórica do idioma; hai que harmonizar com o luso-brasileiro; a ortografia do galego deve seguir a tradiçom dos textos da Idade Média, textos também do galego moderno e contemporáneo, assi como os textos das variantes luso-brasileiras e nom pode estar separada de outras línguas, romances ou nom, da Europa ocidental. Chega com umha simples leitura das obras mais actuais que se levam publicado, por umha e outra tendência, para compreender perfeitamente o que subjaz debaixo de um e outro posicionamento [44].

---

[39] Podem ser suficientes as consideraçons de J. Alcina Franch y J. M. Blecua, *Gramática Española*, Ed. Ariel, Barcelona, 1975, p. 65.

[40] As *Nosmas de Castelló* de 1932 elaboradas por escritores, entidades particulares e públicas, etc.

[41] M. Valhadares, *Elementos de Gramática Gallega*, 1892 (editada em Vigo, 1970), Ed. Galaxia, pp. 18-20, já fala dos conflitos e problemas existentes nessa altura.

[42] Real Academia Galega-Instituto da Lingua Galega, *op. cit.*. Em p. 99 escolhem *estea* por *esteja*, em p. 105 *oír* por *ouvir* e *oio* por *ouço*, em p. 107 *poida* por *poda*, em p. 108 *puiden* por *pudem* (embora ocupe esta forma umha área maior, pois, neste caso, seguem o critério de que é a mais utilizada na tradiçom escrita moderna...).

[43] E. Coseriu, «La Geografia Lingüística», em *op. cit.*, pp. 114-115, afirma que as zonas isoladas e laterais, afastadas dos centros de inovaçom, costumam conservar formas linguísticas mais antigas.

[44] Real Academia Galega-Instituto da Lingua Galega, *op. cit.*, e Comissom Linguistica da AGAL, *op. cit.*.

Para os que sustenhem que a «norma» da língua falada ou da língua escrita nom tem importáncia no momento actual, mentres nom se consiga umha total normalizaçom do idioma, seguindo a Gleson [45] apontaremos que umha língua escrita comum é um factor importante na integraçom política de umha naçom, e a unidade interior alenta a expansom de qualquer modelo cultural numha unidade política importante, e diremos, além disto, que os limites geográficos e sociais das línguas escritas nom vam necessariamente em correlaçom com os das línguas faladas: aí estám os exemplos do holandês em Holanda e do flamengo em Bélgica, citados por Gleason, e este último também recolhido por Carvalho Calero [46].

Recordemos, mais umha vez, as palavras do mestre genebrino quando manifestava que a palavra escrita se mistura tam intimamente com a palavra falada, da que é imagem, que acaba por usurpar o papel principal: e chega-se a dar à representaçom do signo vocal tanta e mais importáncia do que ao signo mesmo. É como se se cresse que para conhecer a alguém vale mais olhar a sua fotografia do que ao rosto [47]. Se além disso, temos presente que Leonard R. Palmer sinala que em numerosos casos se encontra que a grafia influi mesmo na pronúncia dos falantes com formaçom [48] veremos que a *escrita* possui umha certa importáncia à hora de estabelecer umha 'norma'.

A elaboraçom de umha «norma» para o galego é, pois, umha exigência, mas para isto cumpre ter mui presentes os critérios da lingüística, da dialectologia comparada, da sociologia da linguage, da sócio-linguística, etc..

5. *Situaçom actual dos estudos e investigaçons sobre o idioma galego*

O Atlas Lingüístico da Galiza é um dos trabalhos de investigaçom que nom tem sido ultimado. Está sob a realizaçom do «Instituto da Lingua Galega» e os resultados ainda nom som conhecidos na sua totalidade, mas em funçom do que tenhem publicado, é fácil comprovar que, por serem as fronteiras dialectais de natureza subjectiva, se estám a seleccionar isoglossas, factores fonológicos,

[45] H. A. Gleason, Jr., *Introducción a la Lingüística Descriptiva* (versión española de Enrique Wulff Alonso), Ed. Gredos, Madrid, 1970, p. 591.

[46] R. Carvalho Calero, *Da fala e da escrita*, Galiza Editora, Corunha, 1983, pp. 69-71.

[47] F. de Saussure, *op. cit.*, p. 72.

[48] Leonard R. Plamer, *op. cit.*, p. 373.

gramaticais e léxicos que desviam a investigaçom. Por outra parte, nom hai que esquecer que o método geográfico nom o explica todo e que nom deve considerar-se, pois, como umha panaceia para todos os problemas lingüísticos que tem hoje a língua maioritária da Galiza. Os mapas, como mui apontava Gilliéron, nom reflectem todo o falar correspondente a umha língua e na Galiza, seguindo a E. Coseriu [49], existe, realmente, o grave perigo de que se encontre justamente o que se está a buscar.

Fora da Universidade apenas existem instituiçons ou associaçons com meios económicos (mas si com meios humanos) para levar adiante projectos de investigaçom de grande altura. Além disto, a investigaçom que se desenvolve ao redor do «I.L.G.» gira sempre, ou quase sempre, sobre a dialectologia, o que demonstra que a sua preocupaçom som os «dialectos do galego», talvez porque tenhem mais interesse em fragmentar e dividir umha língua, que estudá-la com os mesmos métodos que se estuda qualquer outra língua, dando provas assi de que, para eles, o galego é um «dialecto» ou umha língua «inferior».

Este é o panorama, mui singelo, das investigaçons, mas o panorama na vida social e política do País caminha pola mesma linha. O facto de fazer oficiais para o idioma galego umhas «normas ortográficas e morfolóxicas», fortemente contestadas por amplos sectores do mundo cultural, social, intelectual e mesmo político e sindical, supom um grave atentado contra a língua nacional da Galiza. O acordo «R.A.G.-I.L.G.» supuxo, em definitiva, obter todas as bençons para acelerar o processo do funeral do galego.

A AGAL elaborou o já citado «Estudo crítico», crítica pontual, nom exaustiva, dos diversos aspectos contidos nas «Normas...» e também preparado um «Prontuário ortográfico» [50], mas até agora nom recebeu resposta nem científica nem política. A ciência na Galiza aparece revestida de um dogmatismo que, evidentemente, nunca foi característico da actividade científica e intelectual. Se existem graves erros de carácter estritamente filológico ou lingüístico nas «Normas...», muito mais grave é o facto de que a «Junta de Galiza», isto é, o Governo galego de «Alianza Popular» elabore um Decreto sobre Normativa,

---

[49] E. Coseriu, «La Geografía Lingüística», *op. cit.*, pp. 155-158. Tomamos a nossa referência a Gilliéron deste estudo e também as nossas ideias de que o método geográfico nom o explica todo. Curiosamente Coseriu pode ser utilizado por nós para denunciarmos que se encontre o que justamente se está buscando: a arcaicidade... ou, na Galiza, a novidade.

[50] Comissom Lingüística da AGAL, *Prontuário Ortográfico Galego* (no prelo).

para o qual nom tem competências, pois a Junta, por estar constituída somente por um sector da populaçom galega, carece dessas competências quer por razons de hierarquia quer por razons de matéria, porquanto o tema da «norma» é um tema de alta política, pois atinge a um dos elementos do País e como tal nom pode ser portanto competência de um governo [51].

Como *síntese e conclusom* diremos só que este é o grande desafio da língua da Galiza, umha língua com umha problemática mui complexa, pois nela aparecem todos os elementos quer de lingüística «externa» quer de lingüística «interna» e sem o estudo e análise de todos eles, nom se poderám solucionar os dous temas pendentes do idioma galego: a sua normalizaçom e a elaboraçom de umha «norma» [52].

[51] Do ponto de vista jurídico parece que o Governo galego nom está legitimado para isto, precisamente porque nom representa a todo o conjunto da sociedade galega.

[52] M. Wandruska, *Interlingüilstica* (Versión y adaptación de Hortensia Viñes), Ed. Gredos, Madrid, 1980, p. 129 afirma que hoje se vé com maior claridade que Hermann Paul os feitos reais «que sacan a flote la normativa y la estandardización de las lenguas. Las constantes que a través de factores políticos, sociales, culturales aportan variantes favorables y como consecuencia se establecen con una validez más fuerte como norma, como standar».

Ribera I Rovira: Lusitanista Catalão

LUISA TRIAS FOLCH

Durante os primeiros tempos da República surgiu no Porto a sociedade literária *A Renascença Portuguesa*, sendo o seu órgão oficial a revista *A Águia*[1]. À sua frente Teixeira de Pascoais integrava-se num movimento de regeneração iniciado no plano político com a revolução de 1910. Convencido de que uma análise do complexo psicológico implícito na saudade podia revelar aos portugueses a «alma colectiva», empreendeu o estudo das virtualidades do sentimento saudosista através da história da espiritualidade portuguesa, identificando o sebastianismo com o saudosismo, para a preparação dum renascimento pátrio.

Na Catalunha as transformações económicas e sociais, e as lutas para a formação dum novo Estado Liberal foram os factores que acentuaram o sentimento e a necessidade de formar parte duma comunidade específica, com costumes e direitos próprios, uma língua diferenciada e uma história relevante que lembrava as antigas instituições de autogoverno. Este foi o primeiro grau da consciência nacional que se desenvolveu, em primeiro lugar, no terreno cultural, dando lugar à *Renaixença Catalã*.

Foi então que apareceram as primeiras formulações políticas centradas no fenómeno nacional catalão. Durante alguns anos as reivindicações políticas catalãs polarizaram-se no tradicionalismo carlista, que queria restaurar as liberdades na Catalunha, abolidas em 1716 com o *Decreto da Nova Planta* como consequência da derrota catalã na Guerra de Sucessão, e no federalismo republicano com o

---

[1] Na sua primeira fase *A Águia* surgiu no Porto, no dia um de Dezembro de 1910, com carácter doutrinário definido. Em Janeiro de 1912, converteu-se em órgão oficial da sociedade literária «A Renascença Portuguesa».

triunfo do qual a Catalunha seria um dos estados da República Federal Espanhola. Fracassada a República em 1874 e sufocados os levantamentos carlistas, o nacionalismo catalão estruturou-se como um movimento claramente particularista. Finalmente considerou-se que a nação catalã devia constituir-se em estado soberano, mas formando parte duma federação hispânica.

Foi então que, pela primeira vez, alguns intelectuais e políticos se preocuparam por Portugal ao interessar-se pelo iberismo, entendido como uma estrutura federal composta por todas as nacionalidades ibéricas [2].

A ideia duma federação ibérica preocupava também os portugueses. Um grupo de intelectuais e políticos propugnavam pela federação de Portugal com Espanha: Casal Ribeiro, Henriques Nogueira e Latino Coelho, primeiro; depois, Antero de Quental e Teófilo Braga. Nos fins do século XIX, os portugueses puseram a questão peninsular da forma seguinte: ou consideravam válida a dualidade dos estados oficiais existentes (Portugal e Espanha unitária) ou então recorriam às teorias da reestruturação dos reinos históricos que postulavam o federalismo republicano.

Na Catalunha o homem que deu maior projecção ao ideal iberista foi o poeta Joan Maragall. Influenciado pelo seu amigo lusista Ignasi Ribera i Rovira, Maragall converte-se num entusiasta da confederação peninsular. No prefácio à obra de Ribera i Rovira, *Poesia & Prosa*, livro que recolhe as suas versões catalãs de poesias portuguesas, Maragall exprime, pela primeira vez, a sua preocupação iberista:

«Hoje em dia na Península Hispânica, por cima ou por baixo das fronteiras ou não fronteiras políticas, encontram-se três famílias nacionais muito bem definidas pela sua «fala»: a galaico-portuguesa, a castelhana e a catalã, que ocupa também as ilhas Baleares: são a Espanha atlântica, a Espanha central e a Espanha mediterrânica. São três lugares geográficos, três franjas verticais e paralelas de alto a baixo da Península hispânica. Quem do reconhecimento deste facto natural soubesse e pudesse arrancar toda uma política peninsular, com certeza daria à Espanha a glória e o conforto dos povos que vivem na conformidade da lei da sua natureza» [3].

[2] Temos que assinalar que o primeiro teórico do federalismo republicano Pi i Maragall, não via a possibilidade de que Portugal formasse parte desta República. Vid.: Pi i Maragall Francesc, *Las Nacionalidades*, Madrid, 3.ª ed. 1882, pp. 256 e ss..

[3] «Avui com avui en la Península hispánica, per sobre o pers sota de las fonteres o no fronteres polítiques, s'hi troben tres families nacionals ben definides pel seu parlar: la galaico-

Depois, no famoso «Himne Ibèric», Maragall dará uma visão lírica da Península e da irmandade dos seus povos [4].

No *Livro Homenaje* [5] que dedicaram a Ribera i Rovira em 1931 os jornalistas catalães, encontramos as seguintes notas biográficas. Nasceu numa aldeia da província de Barcelona, Castelbell, no dia 23 de Abril de 1883. Sendo ainda menino, a sua família trasladou-se para a capital. Cursou ali os estudos de Direito, e já então nascera nele um grande interesse pelas letras, que o levou a escrever um drama aos dezassete anos, intitulado *Sens llei*.

No entanto não abandonou os seus estudos de Direito, formando-se aos vinte anos. Nesta altura iria produzir-se alguma coisa que seria decisiva para a sua vida. Por exigências da profissão do pai — director de indústria têxtil — trasladou-se para Portugal, onde fixou residência com a sua família.

Ignasi Ribera i Rovira começou a assimilar quantas correntes artísticas, políticas e sociais atravessavam o cérebro do povo português, ávido de renovações. Aprendeu o idioma português, que cedo leu e escreveu com absoluta correcção e propriedade. Estudou as características inconfundíveis da alma portuguesa, a vida deste povo, os seus tipos, os costumes, etc.

O seu interesse literário, que tinha culminado naquelas obras da adolescência, concretizou-se em dois postulados que haviam de preencher a sua vida: o periodismo e o iberismo.

Formou-se intelectualmente em contacto com as obras e o ensino dos homens representativos de Portugal. A nação portuguesa vivia momentos históricos. Os seus professores, literatos e políticos estavam a preparar o povo para uma grande mudança política que urgia dar ao seu país, saltando da Monarquia para a República.

Durante as suas largas estadias em Portugal, Ribera i Rovira conheceu Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, José Pereira de Sampaio (Bruno), João da Câmara e Fialho de Almeida, que foram os seus

---

-portuguesa, la castellana i la catalana, que ocupa també les illes Balears: són l'Espanya atlántica, l'Espanya central i l'Espanya mediterrània. Són tres zones geográfiques, tres faixes verticals i paralleles de datl a baix de la Península hispànica. Qui del reconeixement d'aquest fet natural ne sabés i podés arrencar tota una política peninsular, ben segur que donaria a Espanya la gloria i el benestar dels pobles que viuen en conformitat a la llei de la seva naturalesa». Vid.: Maragall, Joan, *Pròleg* a: Ribera i Rovira, Ignasi: *Poesia & Prosa*, Barcelona, Imprenta Oliva, Vilanova i Geltrú, 1905 (pp. 13-14).

[4] Vid.: Maragall, Joan: *Obres Completes*, Barcelona, Ed. Selecta 1960 (vol. I p. 173).

[5] Sobre Ribera i Rovira, a sua vida e a sua obra, Vid. *Libro Homenaje*, Barcelona, Ed. Hudson, 1931; Vid. Cucurull, Fèlix: *Dos Pobles Ibérics*, Barcelona, Ed. Selecta, 1967.

mentores e os verdadeiros pontais da sua formação intelectual. Também foi amigo dos poetas Teixeira de Pascoais, António Correia de Oliveira, Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira e do dramaturgo Júlio Dantas.

Em 1910 publicou em Tomar o seu primeiro livro, *Els meus amors*. Este foi o primeiro volume editado em catalão em Portugal [6]. Também queremos assinalar que o primeiro livro bilingue, português-catalão, publicado em Portugal, é em parte obra de Ribera i Rovira. Trata-se do poema *A Catalunha* de Augusto Casimiro: Ribera i Rovira é autor da versão catalã [7].

De 1900 a 1924, Ribera i Rovira realizará um grande labor como lusitanista. A partir de 1901, colaborou na imprensa portuguesa e catalã. Começou a colaborar no jornal *A Verdade* de Tomar, no *Diário de Notícias* e no *Século* de Lisboa, e a mandar colaboração à *La Renaixença* e à *La Veu de Catalunya* de Barcelona, e ao *Diário Universal* de Madrid. Destas publicações surgiram *Ligeiro estudo da Literatura e das Artes Portuguesas;* impressões de viagem intituladas *De Tomar a Valladolid;* as *Crónicques de Portugal* e as *Crónicas da Catalunha.*

Além disto, pronunciou várias conferências tanto em Portugal como na Catalunha com a intenção de que ambos os países se conhecessem. Destacamos, em primeiro lugar, as conferências pronunciadas em Portugal: *Castilho e Garrett*, na Real Sociedade Nabantina de Tomar (1903); *A Educação dos Povos Peninsulares*, no Real Instituto de Lisboa (1907); *O Génio Peninsular*, na Sociedade João de Deus, de Abrantes (1907); *Zollverein Peninsular e o Ibero-americanismo*, na Sociedade Geográfica de Lisboa (1910).

Das conferências pronunciadas na Catalunha, destacamos: *Portugal Artístico* e *Portugal Literario*, publicadas depois em Barcelona, na Bilbioteca Popular de L'Avenç, em 1905 e 1912, respectivamente. *Crisis de la Monarquia Portuguesa*, no Centre Nacionalista Republicà, Barcelona (1908).

Destacamos de forma especial as antologias de poetas e prosadores portugueses, prefaciadas e organizadas por ele mesmo, e também várias traduções de obras portuguesas.

Assim, *Poesia & Prosa* (Vilanova i Geltrú, 1905) que, juntamente com a prosa e poesia próprias, contém traduções de poemas portugueses. *Atlantiques* (Barcelona, Bibl. Popular L'Avenç, 1913) que

---

[6] Cfr. Cucurull, Fèlix: *Op. cit.*, p. 74.

[7] Vid.: Casimiro, Augusto: *A Catalunha*, Porto, Edic. Renascença Portuguesa, 1914.

contém poemas de Almeida Garrett, João de Deus, Antero de Quental, António Nobre, Cesário Verde, Eugénio de Castro, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoais, e outros. *Contistes Portuguesos* (Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1913) que inclui contos de Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Jaime Cortesão, Raul Brandão, etc..

Das traduções destacamos:

La cena dels cardenals, *Roses de tot l'any*, *La severa* e *Morir d'amor*, de Júlio Dantas.
Romanticisme e *Envellir*, de Marcelino Mesquita.
Bestioles Amigues, de Afonso Lopes Vieira.

Finalmente, assinalamos livros ou ensaios referentes a Portugal:

Les Primers Lleis de la República Portuguesa (Barcelona, 1911).
La revolución portuguesa, com prefácio de Gabriel Alomar (Barcelona, 1911).
Portugal y Galicia: Nación (Barcelona, 1911).
Iberisme, com prefácio de Teófilo Braga (Barcelona, 1907).

O labor lusitanista de Ribera i Rovira culminou, em 1906, com a criação em Barcelona por iniciativa da *Societat d' Estudis Universitaris Catalans*, duma cátedra popular de Língua e Geografia Colonial Portuguesa, situada no *Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de La Industria* de Barcelona, e outra de Literatura e História portuguesa que funcionava sob a sua direcção, como a primeira, no Ateneo de Barcelona. Posteriomente, conseguiu também fundar uma entidade em Lisboa, o *Casal Catalã*, em 1908, que deu origem ao estreitamento e à cordialidade das relações com os que foram os mentores da República Portuguesa.

Mas a obra lusitanista de Ribera i Rovira foi ainda mais longe. Seguindo os passos de Teixeira de Pascoais, Ribera i Rovira tentou reproduzir em Catalunha um movimento parecido ao movimento saudosista.

Se há um tema que desde sempre, pelo menos desde meados do século XV, afecte o pensamento dos portugueses, é o da significação, sentido e valor da saudade. Durante alguns séculos pensou-se que a saudade era um sentimento sem equivalência fora do âmbito galaico-

-português [8]; portanto, a palavra saudade era intraduzível. Poucos autores [9] têm equiparado determinados sentimentos de outros países com a saudade, mas sempre com reservas: criam que não se tratava de uma total identidade senão de certo parentesco, mas afinal sempre encontravam algum matiz diferencial [10].

Teixeira de Pascoais afirmará a identidade total e absoluta de saudade e *enyorança* [11]. Sob a sua influência, Ribera i Rovira preconizará esta identidade ao crer que na Catalunha se podia estender um movimento parecido com o saudosista.

Define *l'enyorantisme* como uma religião que se encontra já na poesia de Ausias March, na filosofia de Ramon Llull, que rege as grandes gestas históricas catalãs, e que permaneceu viva no povo catalão até à derrota de 1640. Mas este caminho tem voltado a iniciar-se com a Renaixença. «Camões canta, no século XVI, *Os Lusíadas*, e a lira épica da Ibéria cala-se assombrada... até que, em fins do século XIX, um catalão, Verdaguer, a fez vibrar novamente na sua *Atlántida* com ímpeto camoniano. As duas velhas línguas ibéricas deram já duas epopeias imortais. Na poesia épica, como outrora na poesia trovadoresca, portugueses e catalães reconheceram-se irmãos na imortalidade!» [12].

Assim, o *enyorantisme* constituía a essência da alma catalã. «Entre todos os povos da terra, unicamente, o povo catalão pode sentir e comover-se com a saudade portuguesa, porque os catalães temos *l'enyorament* que é também, com a saudade, o génio da raça, a flor maravilhosa dum estado subtilíssimo de civilização, a forma expressiva, ainda hoje, dos nossos sentimentos e das nossas sensações. Por isto, os dois povos de mais íntima espiritual irmandade entre as gentes latinas são o povo de Portugal e o povo de Catalunha,

[8] Vid.: Carvalho, Joaquim de: *Problemática da Saudade* (XIII Congresso Luso-espanhol para o progresso das ciências), Separata, tomo VII, 6.ª ed., Ciências Filosóficas e Teológicas, Lisboa 1950 (p. 231).

[9] É o caso, por exemplo, de Francisco Elias de Tejada, de Julio García Morejón que consideram que a saudade se aproxima de «dor» rumano:

Vid.: Tejada, Francisco Elias de: *Las dos Españas*, Madrid, Ed. Ambos Mundos, (1948), pp. 168-9.

García Morejón, Julio: *Unamuno y Portugal*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1964, p. 26.

[10] Mas Carolina Michaelis de Vasconcelos assinala como equivalentes da saudade, a *Sehnsucht* alemã, e citando a Ausias March à palavra catalã *enyor/enyorança*. «Vale tanto do vulgarismo galiziano «morrinha», como do catalão *anyorança/anyorament*, usado a miúde por Ausias March, esse Petrarca catalão, nos seus sentidíssimos *Cants d'Amor* e *Cants de Mort*. Vid. Vasconcelos, Carolina M. de: *A Saudade Portuguesa*, Porto, 1912, p. 34.

[11] Vid. Pascoais, Teixeira de: *Os Poetas Lusíadas*, Porto 1919, p. 273.

[12] Vid. Ribera i Rovira, I.: *O Genio Peninsular*, Porto, Renascença Portuguesa, 1914, p. 34.

envolvidos docemente pela mútua simpatia que se eleva de *l'enyorament* e da saudade»[13].

Desde uma óptica comum, Teixeira de Pascoais e o seu seguidor Ribera i Rovira acreditam que a reconstrução espiritual do povo é obra dos poetas. Por isso, tanto a saudade como *l'enyorança* encarnam a filosofia, a política, o patriotismo e a arte do povo catalão e português. É um estado anímico colectivo, é a grande síntese da raça. Por isso, encontraram o seu filósofo, o seu sacerdote, o seu poeta, o seu patriota, o seu político e o seu artista, que representarão a esfinge da raça.

Em Portugal, Fernando Pessoa, nos seus artigos para *A Águia*, cria que o saudosismo assinalava o princípio duma grande corrente literária «das que precedem as grandes épocas das grandes nações de que a civilização é filha»[14]; mas também, «o movimento está ainda no princípio, por isso, não produziu ainda nenhum grande Poeta»[15]. Pessoa profetizará a aparição iminente dum grande poeta português: «e isto leva a crer que deve estar para muito breve o inevitável aparecimento do poeta ou poetas superiores, desta corrente, e da nossa terra, porque fatalmente o Grande Poeta, que este movimento gerará, deslocará para segundo plano a figura até agora primacial, de Camões»[16].

É muito significativo que Ribera i Rovira fale com o mesmo entusiasmo do movimento saudosista e cite indirectamente o Supra-Camões que Pessoa profetizava. «E este ressurgimento vem a ser a alva duma nova explosão da civilização atlântica, a promessa do advento dum Supra-Camões, a esperança de que Portugal aportará alguma coisa à humana civilização»[17].

Na obra intitulada *Iberisme*, publicada em 1907[18] com prefácio de Teófilo Braga, Ribera i Rovira chega à síntese de que muitos

---

[13] «Entre tots els pobles de la terra solament el poble català pot sentir i commoure-s amb la *saudade* portuguesa, perque els catalans tenim *l'anyorament* que és també, com la *saudade*, el geni de la raça, la flor meravellosa d'un estat subtilíssim de civilització, la forma expressiva, encara avui, dels nostres sentiments i de les nostres sensacions. Per aixo els dos pobles de més íntima a espiritual germanor entre les gents llatines són el poble de Portugal i el poble de Catalunyai embolcallats dolçament per la mútua simpatia que s'envola de *l'enyorament* i la *saudade*». Vid., Ribera i Rovira, I: Proleg a *Atlàntiques*, Antologia de poetes portuguesos, Barcelona, Biblioteca Popular L'Avenç, 1913, p. 21.

[14] Vid. Pessoa, Fernando: *A Nova Poesia Portuguesa*, Lisboa Ed. Inquérito, 2.ª ed., 1944, p. 33.

[15] Idem, p. 48.

[16] Idem, p. 31-2.

[17] «I aquest resorgiment ve a ser l'albada d'un nou esclat de la civilització atlàntica, la promesa de l'adveniment d'un Supra-Camões, l'esperança que Portugal aportaria alguna cosa nova a l'humana civilización». Vid.: Ribera i Rovira, I.: *Atlàntiques*, Op. cit., p. 19.

[18] Vid. Ribera i Rovira, I.: *Iberisme*, Barcelona, Biblioteca Popular L'Avenç 1907.

problemas políticos suscitados em Espanha não são senão aspectos de outro problema de transcendentais fundamentos: o problema ibérico, sendo a sua solução uma nova estruturação espiritual da península estreitamente ligada por vínculos raciais que foram destruídos no tempo por uma configuração política artificial.

O iberismo de Ribera i Rovira representa um ideal de irmandade espiritual, reconhecedor da soberania peculiar das pátrias peninsulares e, pelo que respeita a Portugal, um sentimento de respeito e admiração cuja liberdade e soberania absoluta como Estado independente, constituem a causa primária das relações entre os povos peninsulares. Por isso, a sua obra *Iberisme*, está dedicada aos seus irmãos de Portugal, Castela e Catalunha, e por isso também toda a obra literária e política de Ribera i Rovira está escrita em português, catalão e castelhano, idiomas que por igual lhe são familiares.

O iberismo de Ribera i Rovira constitui um elemento de compenetração espiritual, de aproximação mútua, de reconhecimento e respeito da soberania nacional de cada Estado peninsular, coisa que requer que espanhóis e portugueses se conheçam, que vivam cara a cara e não de costas, que sejam irmãos e não adversários, que se compreendam e não se receiem. Neste sentido, a obra de Ribera i Rovira tem um valor incalculável para a irmandade dos povos peninsulares.

Por isso, não nos surpreende que o grande político catalão, Enric Prat de La Riba tenha escrito: «Ribera i Rovira é o embaixador ideal de Portugal na Catalunha, e o embaixador efectivo da Catalunha em Portugal»[19]. E que Teixeira de Pascoais afirmasse: «Ribera i Rovira é um alto espírito bem representativo da sua Raça, irmã gémea do Povo Lusitano. A obra de Ribera i Rovira deve marcar o início duma fraterna aproximação intelectual entre Portugal e a Catalunha»[20].

Os portugueses, avaliando o seu labor lusitanista, distinguiram-no com os seguintes títulos: Sócio da Real Academia Portuguesa; Sócio e Professor Honorário do Real Instituto de Lisboa; Sócio Honorário da Sociedade João de Deus, de Abrantes; Correspondente da Sociedade Literária Almeida Garrett; da Academia de Estados Livres; da Real Sociedade de Geografia; do Instituto de Coimbra... O seu nome está inscrito no Quadro de Honra da Biblioteca Nacional de Lisboa.

---

[19] Vid.: *Libro Homenaje*, Op. cit., p. 119.
[20] Idem, p. 103.

Associação Internacional de Lusitanistas

SÓCIOS

Prof. Dr. Carlos d'ALGÉ
Av. António Sales, 1811, 6000 Fortaleza, Ceará, Brasil

Prof. Dr. Onésimo Teotónio ALMEIDA
Box O, Brown University, Providence, R. I. 02912, U.S.A.

Dr. Carlos Manuel Bernardo Ascenso ANDRÉ
Instituto de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, 3000 Coimbra — Portugal

Dr.ª Elisabeth ARRIBAT-PAYCHERE
Auf dem Damm 4, 9000 St. Gallen, Suíça

Dr.ª Moema Parente AUGEL
Sprachzentrum der Universität Bielefeld, 4800 Bielefeld — R. F. Alemanha

Dr.ª Maria Celeste Lopes AUGUSTO
Romaanse Talen, Rijksuniversiteit Kromme Nieuwe Gracht 29 Utrecht, Pays — Bas

Prof. Dr. Leodegário A. de AZEVEDO FILHO
Av. Epitácio Pessoa 2094/102, CEP 22471, Lagoa, Rio de Janeiro — Brasil

Mr. André BARBE
Consul Général de France à Sydney, 16 Burrabira Avenue, Yaucluse NS W 2030 — Austrália

Prof.ª Dr.ª Maria de Lourdes BELCHIOR PONTES
5512 Av. Armitos, Apt. 42, Goleta, CA, 93117 — U.S.A.

Dr.ª Maria Graciete BESSE
3, rue Louis Blanc, 64000 Pau — França

Dr.ª Marianne BEYERLE
Alterskamp 10, 2000 Hamburg — R. F. Alemanha

Prof. Dr. Dietrich BRIESEMEISTER
Lilienstr., 17, 6729 Kuhardt — R. F. Alemanha

Prof. Dr. Roger BISMUT
191, rue d'Alésia — 75014 Paris

Prof. Dr. Zelimir BRALA
Universidade de Zagreb, Faculdade de Letras, Departamento de Línguas Românicas, Dure Salaja 3, p. 171, 41001 Zagreb — Jugoslávia

Dr. Pedro Manuel CALHEIROS
10 rue Jean Moulin, 35000 Rennes — Villejean — França

Prof. Dr. André CAMLONG
56, Allée de Guyenne, 31300 Toulouse — França

Dr.ª Claudie CAMLONG
56, Allée de Guyenne, 31300 Toulouse — França

† Prof. Dr. Raymond CANTEL
Professor Honorário Université de Paris III, 193, rue des Quatre Roues — 86000 Poitiers

Prof. Dr. Maximiniano de CARVALHO E SILVA
Rua Mariz e Barros 923/604, Rio de Janeiro — Brasil

Prof. Dr. José Aderaldo CASTELLO
Rua dos Escultores, 41, 05469 São Paulo, SP — Brasil

Prof. Dr. Aníbal Pinto de CASTRO
Faculdade de Letras, 3000 Coimbra — Portugal

Prof. Dr. Sílvio CASTRO
Faccoltà di Lettere, Via Beato Pellegrini, 1, Padova — Itália

Prof.ª Dr.ª Rebecca CATZ
300 El Camino Drive, Beverly Hills, California 90212 — U.S.A.

Dr.ª Claire CAYRON
La Planteyre de Salleboeuf, 33370 Tresses — França

Dr. P. G. CHALENDAR
B. P. 1003, Cotonou, République Démocratique du Bénin

Prof. Dr. GLADSTONE CHAVES DE MELO
Rua Cosme Velho, 354, Casa 10, 22241 Rio de Janeiro — Brasil

Dr.ª Marie-Françoise CHEBASSIER
9, rue des Trois Barreaux, Montamisé, 86360 Chasseneuil du Poitou

Prof. Dr. Irmão Elvo CLEMENTE
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul,
Avenida Ipiranga 6681, 90 000 Pôrto Alegre, RS — Brasil

Prof.ª Dr.ª Suzanne CORNIL
64, Avenue Général Médecion Derache, 1050 Bruxelles — Bélgica

Prof.ª Dr.ª Joanna COURTEAU
1120 Garfield, Ames, IA 50010 — U.S.A.

Prof. Dr. Ángel CRESPO
Box 5330, College Station, Mayaguez, Puerto Rico 00709

Dr. Liberto da CRUZ
Ambassade du Portugal, 3 rue Noisiel — 75016 Paris

Dr.ª Maria Luisa CUSATI
Istituto Universitario Orientale, 80134 Napoli — Itália

Prof.ª Dr.ª Yvonne DAVID-PEYRE
101, rue Joseph Blanchard, 44100 Nantes — França

Prof. Dr. Karl-Heinz DELILLE
Azinhaga do Cidral-Loios, 3000 Coimbra — Portugal

Dr.ª Maria Amélia GOUVEIA DELILLE
Azinhaga do Cidral-Loios, 3000 Coimbra — Portugal

Prof.ª Dr.ª Aida Fernanda DIAS
Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 3000 Coimbra — Portugal

Dr.ª Graça Silva DIAS
Av. Afonso III, Lote 1, 9, 1900 Lisboa — Portugal

Prof. Dr. José Sebastião da Silva DIAS
Av. Afonso III, Lote 1, 9, 1900 Lisboa — Portugal

Prof. Dr. DIETRICH Wolff
Romanisches Seminar der Universität, Bisginghof 3A, 4400 Münster — R. F. Alemanha

Prof. Dr. Klaus DIRSCHERL
Innstr. 25, 8390 Passau — R. F. Alemanha

Prof. Dr. Paul B. DIXON
Dept. of Foreign Languages, Purdue University, West Lafayette, Ind. 47907 — U.S.A.

Prof. Dr. T. F. EARLE
Taylor Institution, St. Giles, Oxford OX1 3NA — Inglaterra

Dr.ª Elfriede ENGELMAYER
Rua B à Avenida Bissaya Barreto 5/1, 3000 Coimbra — Portugal

Doz. E. ENGLER
Paul-Robeson, Str. 45, 1071 Berlin — R. D. Alemanha

Dr.ª Rosa ESTEVES
Rua Chaby Pinheiro, 9, 1.D, 1000 Lisboa — Portugal

Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia DEL FARRA
Departamento de Teoria Literária, Instituto de Teoria da Linguagem, C. P. 6045, UNICAMP-Cidade Universitária, 13100 Campinas — Brasil

Prof. Dr. Eduardo Lourenço de FARIA
Université de Nice — França

Prof. Dr. Helmut FELDMANN
Röntgentstr. 11, 5024 Pulheim 2 — R. F. Alemanha

Prof. Dr. Ettore FINAZZI-AGRÒ
Via Orvinio, 15, 00199 Roma — Itália

Prof. Dr. Hans FLASCHE
Humboldtstr, 35, 5300 Bonn 1 — R. F. Alemanha

Prof. Dr. Peter FOTHERGILL-PAYNE
27 A Mathbury Rd., Oxford OX 2 7AT — Inglaterra

† Prof. Dr. Frederick HESSE GARCIA
146 Howard Rd., West Point, N. Y. 10996 — U.S.A.

Prof.ª Dr.ª Pilar GÓMEZ BEDATE
Box 5330, College Station, Mayaguez, Puerto Rico, 00709

Prof. Dr. Günther HAMMERMULLER
Zonnenwegel, 1, 1960 Sterrebeek — Bélgica

Prof. Dr. Brian F. HEAD
Dept. of Hispanic and Italian Studies, State University of New York, Albany, N. Y., 12222 — U.S.A.

Prof. Dr. José G. HERCULANO DE CARVALHO
Rua Santa Teresa, 9, 5, 1, Coimbra — Portugal

Prof.ª Dr.ª Maria do Carmo HENRIQUEZ
José Antonio, 6, 9, Esq., Ourense — Espanha

Prof. Dr. Rainer HESS
Romanisches Seminar, Werthmannplatz, 7800 Freiburg i. Br. — R. F. Alemanha

Dr.ª Lina Cortesão HOFKENS
Kwikstaartlaan 4, 2610 Wilrijk — Bélgica

Dr.ª Francisca IOVA
Bd. George Cobuc, 6, Sector 3, 70461 Bucareste — Roménia

Prof. Dr. Laurence Walter KEATES
8, North Parade, Leeds LS 16 5AY — Inglaterra

Prof. Dr. John R. KELLY
3313 Felton Place, Raleigh, NC 27412 — U.S.A.

Prof.ª Dr.ª Janine KLAWE
ul. Piekina 1B m 13, 00539 Varsovia — Polónia

Prof. Dr. Karl-Hermann KÖRNER
An der Paulikirche 1, 33 Braunschweig — R. F. Alemanha

Mrs. Janet LADNER
4610 Connaught Drive, Vancouver V6J 4E2, B.C. — Canadá

Prof. Dr. Giulia LANCIANI
Via delle Egadi, 26, 00141 Roma — Itália

Prof. Dr. R. A. LAWTON
Département d'Etudes Portugaises et Brésiliennes,
95, Avenue du Recteur Pineau, 86022 Poitiers — França

Dr.ª Ria LEMAIRE
Romaanse Talen, Rijksuniversiteit Kromme Nieuw Gracht 29
Utrecht, Pays — Bas

Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Torres LEPECKI
Rua Cidade de Cádis 29, 6, D, 1500 Lisboa — Portugal

Prof. Dr. Kurt L. LEVY
Dept. of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Ontario, M 4J 3M9 — Canada

Prof. Dr. Georg Rudolf LIND
Institut für Romanistik, Johann-Fux-Gasse, 30, 8010 Graz — Austria

Prof. Dr. BARBRO LINDHAGEN
Valhallavägen 108, 114 41 Stockholm — Suécia

Prof.ª Dr.ª Jean R. LONGLAND
490 West End Avenue. New York, N. Y. 10024 — U.S.A.

M. Bruce Andrew LORENCE
P. O. Box 4365, — Jerusalem 91043 Israel

Prof. Dr. Hélder MACEDO
Department of Portuguese and Brazilian Studies, King's College London, Strand, London, WC2R 2LS — Inglaterra

Prof. Dr. Heitor MARTINS
Department of Spanish and Portuguese, Ballantine Hall, 844, Bloomington, Indiana 47405 — U.S.A.

Prof. Dr. Ángel MARCOS de DIOS
Av. de los Comuneros, 6, 1, D, Salamanca — Espanha

Prof. Dr. Alfredo MARGARIDO
Ecole des Hautes Etudes, 6, rue Geoffroy Saint Hilaire — 75005 Paris

Dr.ª Françoise MASSA
Centre d'Etudes Portuguaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophone, Université de Haute Bretagne, 6, Avenue Gaston Berger, 35043 Rennes--Villejean — França

Prof. Dr. Jean-Michel MASSA
Centre d'Etudes Portugaises, Brésiliennes et de l'Afrique Lusophones, Université de Haute Bretagne, 6, Avenue Gaston Berger, 35043 Rennes--Villejean — França

Prof. Dr. Robert MASSART
Ecole des Hautes Etudes Commerciales, Rue Etienne Soubre, 39, 4000 Liège — Bélgica

Prof. Dr. Gregory McNAB
Department of Languages. University of Rhode Island, Kingston, RI 02881 — U.S.A.

Prof. Dr. Vilson Brunel MELLER
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Paraíba, Campus Universitário, 58000 João Pessoa, Paraíba — Brasil

Prof.ª Dr.ª Maria Teresa Gil MENDES da SILVA
Via F. de Sanctis, 23, 80134 Napoli — Itália

Prof. Dr. Reinhard MEYER-HERMANN
Fakultät für Linguistik u.Literaturwissenschaft, Universitätstrasse, 4800 Bielefeld 1 — R. F. Alemanha

Prof. Dr. José da COSTA MIRANDA
Universidade Nova de Lisboa, Torre I-8 Dt.º, Nova Oeiras, 2780 Oeiras — Portugal

Prof. Dr. Massaud MOISÉS
Alameda Franca 760/103, 01422, São Paulo, S P — Brasil

Prof.ª Dr.ª Naomi HOKI MONIZ
Portuguese Department Georgetown University, Washington. D. C. — U.S.A.

Prof.ª Dr.ª Paula MORÃO
Urbanização da Portela, Lote 135, 11, D, 2685 Sacavém — Portugal

Prof.ª Dr.ª Maria Isabel MOREIRA DOS SANTOS
Istituto Universitario Orientale, 80134 Napoli — Italia

Prof. Dr. Antonio GALLEGO MORELL
Reitor da Universidade de Granada, Granada — Espanha

Prof. Dr. João Carlos das NEVES
Universidade de São Paulo, São Paulo — Brasil

Prof.ª Dr.ª Cristina OLIVEIRA
Av. Calouste Gulbenkian, 3000 Coimbra

Prof.ª Dr.ª Julieta de OLIVEIRA
Via Bottonigo, 23, 30030 Catene di Chisignano, Venezia — Itália

Prof. Dr. Jean OTTEVAERE
8, Avenue du Maréchal, 1180 Bruxelles — Bélgica

Prof. Dr. John PARKER
Departamento de Línguas e Culturas Modernas, Universidade de Aveiro, 3800 Aveiro — Portugal

Prof.ª Dr.ª Urbana PEREIRA-BENDIHA
Eucalipto Sul, Bloco C1-2, Esq., 3800 Aveiro — Portugal

Prof. Dr. António COSTA PINTO
Centro de Estudos de História Contemporânea,
Travessa do Pinheiro, 20, 1. Esq., 1200 Lisboa — Portugal

Prof. Dr. Victor PEREIRA DA ROSA
Département de Sociologie, Université d'Ottawa, Ottawa, Ontario KIN 6N5 — Canadá

Prof. Dr. René POUPART
Avenue X. Schlögel, 106, 5300 Ciney — Bélgica

Prof. Dr. Victor de SÁ
Rua 25 de Abril 426, 5. esq., 4700 Braga — Portugal

Prof.ª Dr.ª Luciana STEGAGNO PICCHIO
Via Civitavecchia, 7, 00198 Roma — Itália

Prof. Dr. Sebastião TAVARES DE PINHO
Ladeira do Seminário 5, c/v, 3000 Coimbra — Portugal

Prof.ª Dr.ª Maria Celeste PINTO
Santa Croce 643/B, 30125 Venezia — Itália

Prof. Dr. Francisco SALINAS PORTUGAL
c. Nueva, 4, 2. D, Santiago de Compostela — Espanha

Prof.ª Dr.ª Maria Helena Ureña PRIETO
Rua José Lins do Rego, 26, 4, D., 1700 Lisboa — Portugal

† Prof.ª Dr.ª Elena RALLE
Rue de Besançon, Corvée de Volménay, 25480 Miserey-Salines — França

Prof.ª Dr.ª Clea RAMEH
Department of Portuguese, Georgetown University, Washington, D.C. 20016 — U.S.A.

Prof. Dr. Luís de SOUSA REBELO
Portuguese and Brazilian Studies, King's College, University of London, London WC2R 2LS — Inglaterra

Prof. Dr. Stephen RECKERT
Rua das Janelas Verdes, 17, 4, 1200 Lisboa — Portugal

Prof. Dr. Carlos REIS
R. Bernardo de Albuquerque, 3000 Coimbra — Portugal

Dr.ª Helena RIAÚSOVA
Novo Basmännaia, 17, ap. 106, Moscovo B-78 — URSS

Prof.ª Dr.ª Maria Helena RIBEIRO DA CUNHA
Rua Padre de Carvalho, 290, apt. 73, 05427 Pinheiros, São Paulo — Brasil

Prof. Dr. José Luís RODRIGUEZ
Faculdade de Filologia, Santiago de Compostela, Galiza — Espanha

Prof.ª Dr.ª Petrona RODRIGUEZ-PASQUÉS
Coronel Dias 2089, 1425 Buenos Aires — Argentina

Prof. Dr. Luciano Caetano da ROSA
Romanisches Seminar, Gräfstr. 76, 6000 Frankfurt a.M. — R. F. Alemanha

Prof. Dr. Wolfgang ROTH
Hustadtring 145, 4630 Bochum 1 — R. F. Alemanha

Prof.ª Dr.ª Laura SCALAMBRIN
Largo San Giovanni, 9, 33170 Pordenone — Itália

Prof. Dr. J. SCHMIDT-RADEFELDT
Romanisches Seminar der Universität, 2300 Kiel — R. F. Alemanha

Prof. Dr. José Augusto SEABRA
Av. Gil Vicente, 104, 3, 4400 Vila Nova de Gaia — Portugal

Dr. José Carlos SEABRA PEREIRA
Rua Guerra Junqueiro, 52, 4, E, 3000 Coimbra — Portugal

Prof. Dr. Harvey L. SHARRER
Department of Spanish and Portuguese, University of California, Santa Barbara, Cal. 93016 — U.S.A.

Prof. Dr. Manuel SIMÕES
Dorsoduro, 3357, 30123 Venezia — Itália

Prof. Dr. Jean SUBIRATS
8, rue de Touraine — 67100 Strasbourg — França

Prof. Dr. Nicolas EXTREMERA TAPIA
Cuesta del Chapiz, 62, Granada — Espanha

Prof.ª Dr.ª Isabel Martins TOMÉ
Facoltà di Lettere, Via Beato Pellegrino, 1, 35137 Padova — Itália

Prof. Dr. Gianpaolo TONINI
Via Piave, 106, 30171 Venezia-Mestre — Itália

Prof.ª Dr.ª Fernanda TORIELLO
Istituto di Spagnolo e Portoghese, Faccoltá di Lingue, 70122 Bari — Itália

Prof.ª Dr.ª Luisa TRIAS FOLCH
Cuesta del Chapiz, 62, Granada — Espanha

Prof. Dr. Enrique NOUGUERAS VALDIVISIO
c/Recogidas 44, 2, Granada — Espanha

Prof.ª Dr.ª Pilar VÁSQUEZ CUESTA
Av. de Salamanca 58, 5.A, Salamanca — Espanha

Dr. Fernando VENÂNCIO
Romaans Talen, Rijksuniversiteit Kromme Nieuwe Gracht 29 Utrecht, Pays — Bas

Dr.ª Galina VERZHOVSKAIA
«Foreign Literature Monthly», 41 Piatniskaya Hr., Moscovo Zh 17 — URSS

Prof.ª Dr.ª Yara F. VIEIRA
75 Van Wie Terrace, Albany, N. Y., 12203 — U.S.A.

Prof.ª Dr.ª Jill R. WEBSTER
St. Michael's College, 81 St. Mary Street, Toronto M5S 1A1 — Canadá

Prof. Dr. Erdmute WENZEL WHITE
Stanley Coulter Hall, Purdue University, West Lafayette, IN 47907 — U.S.A.

Prof. Dr. Robert Clive WILLIS
Department of Spanish and Portuguese, University of Manchester, Manchester M 13 9PL — Inglaterra

Prof. Dr. Dieter WOLL
Romanisches Seminar, Universität Marburg, 3550 Marburg — R. F. Alemanha

Prof.ª Dr.ª Regina ZILBERMAN
Pedro Chaves Barcelos 275/402, 90000 Porto Alegre, RS — Brasil

Prof. Dr. Berthold ZILLY
Büsingerstr. 10 A, D 1 Berlin 41 — R. F. Alemanha

Índice

Corpos Gerentes VII

Introdução IX

Agradecimentos XI

CULTURA PORTUGUESA 1

— Yara F. Vieira, *Emblema vivente: um monstro profético do século XVIII português* 3
— Maria Helena T. C. Ureña Prieto, *Literatura emblemática em Portugal (um livro português de emblemas do século XVIII)* 25
— Carlos Ascenso André, *Diogo Pires: um símbolo na Diáspora Lusitana* 49
— J. S. da Silva Dias, *Cultura e obstáculo epistemológico do Renascimento ao Iluminismo em Portugal* 65
— Graça Silva Dias, *Um intelectual português perante o amor e o casamento, nos finais do século XVIII* 79
— Rosa Esteves, *Gabinetes de leitura em Portugal no séc. XIX* (1815-1855) . . . 95

A IDEIA DO BRASIL 115

— Laura Scalambrin, *Jean de Léry e o Brasil* 117
— Maria Celeste Pinto, *O «Tratado da provincia do Brasil» de Pêro de Magalhães de Gândavo* 129
— Giampaolo Tonini, *A ideia do Brasil em Ambrósio Fernandes Brandão* 141
— Julieta de Oliveira Lo Gheco, *A ideia do Brasil em P. António Vieira, político e cronista* 161
— Manuel Simões, *O Jesuíta Pietro Maffei e o seu relato do achamento do Brasil* 171

TEORIA DA LITERATURA 185

— A. Camlong, *O discurso das figuras e o discurso literário* 187

LITERATURA PORTUGUESA 211

— Jill R. Webster, *Tradições literárias nas crónicas portuguesas do século XV* . . 213
— Janina Z. Klave, *As crónicas de Fernão Lopes como obra literária* 221
— Maria Helena Ribeiro da Cunha, *O cómico como denúncia da consciência social em Gil Vicente* 227
— T. F. Earle, *A Ode na poesia de António Ferreira* 237
— Roger Bismut, *Les choeurs dans la tragédie «Castro»* 247
— Hans Flasche, *Particularidades da caracterização linguística do P. António Vieira pelo P. Francisco José de Isla* 265
— Maria Luisa Cusati, *A propósito da «Arte de Furtar» e da sua primeira tradução* . 275
— Paula Morão, *Cesário Verde e Irene Lisboa: ver a cidade* 285
— Alfredo Margarido, *A homogeneidade da trama do imaginário de Mário de Sá-Carneiro na correspondência, na poesia e na ficção* 291
— Ángel Crespo, *La negación del amor en el Livro do Desassossego* 319
— Ettore Finazzi-Agrò, *O «conto im-possível» de Fernando Pessoa* 335
— E. Arribat-Paychere, *Álvaro de Campos mais real do que Fernando Pessoa?* . . 347
— Pilar Gómez Bedate, *El significado del paisaje en la poesía de Eugénio de Andrade* 355
— Pierrette et Gerard Chalendar, *Le discours de la contre-publicité dans Marketing de Fernando Namora* 363
— T. Frederick C. Hesse, Garcia, *Aquilino Ribeiro e o romance urbano* 373
— Maria Lúcia Lepecki, *Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje* 387
— Gregory McNab, *Realidade e afeição em* Mar Rubro *de Dias de Melo* 395
— José Carlos Seabra Pereira, *Situação literária do poeta Jaime Cortesão* 409

CAMONIANA 433

— José da Costa Miranda, *Ainda sobre o soneto de Tasso em louvor do Gama e memória de Camões* 435
— Suzanne S. Cornil, *Uma versão d*Os Lusíadas *em dialecto de Liège* 441
— Robert Massart, *A morte de Inês* 445
— Nicolás Extrema Tapia, *Uma versão inédita em Castelhano de* Os Lusíadas *de Camões por Gabriel Garcia Tassara* 451

LITERATURA BRASILEIRA 457

— Erhard Engler, *O romance «Zero» de Ignácio de Loyola Brandão* 459
— John M. Parker, *Notícia de Bueno de Rivera: um poeta e a sua poesia* 467
— Ellena Ralle, *«Dom Casmurro»: Statu du Narrateur et Fonctions du Discours Metanarratif* 485
— Paul B. Dixon, *O sósia e o quiasmo no conto «Uns braços» de Machado de Assis* . 509
— Erdmute Wenzel White, *Lógica cinematográfica na poesia e na prosa modernista* . 517
— Regina Zilberman, *O simbolismo Rio-Grandense e a Literatura Portuguesa* 525

LÍNGUA 541

— URBANA PEREIRA BENDIHA, *A evolução do Português em meio emigrante* 543
— FERNANDO VENÂNCIO, *O ensino da literatura a falantes não-nativos: algumas propostas* 549
— LUCIANO CAETANO DA ROSA, *As Interacções na Didáctica do Português como língua estrangeira* 557
— GLADSTONE CHAVES DE MELO, *As duas vertentes (complementares) da Língua Portuguesa* 565
— KARL-HERMANN KÖRNER, *Infinito flexionado e classificação das línguas* 579
— R. A. LAWTON, *O género dos deverbais aspectuais em português* 591
— MARIA DO CARMO HENRIQUEZSSALIDO, *Problemática da língua galego-portuguesa na Galiza* 603
— LUISA TRIAS FOLCH, *Ribero i Rovira: Lusitanista Catalão* 619

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS — SÓCIOS . . . 627

ÍNDICE 637

Composto e impresso na Gráfica de Coimbra
Bairro de S. José, 2 — COIMBRA
500 exemplares — Janeiro 1988
Depósito Legal n.º 20740/88