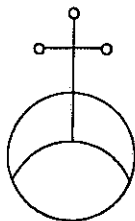


ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS
DO SEGUNDO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE LEEDS

9 A 15 DE JULHO DE 1987



COIMBRA

1991

ACTAS DO SEGUNDO CONGRESSO

**DA
ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS**

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

**ACTAS DO SEGUNDO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO
INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
(LEEDS, 9-15 DE JULHO DE 1987)**

EDIÇÃO

Associação Internacional de Lusitanistas

COMPOSIÇÃO

C. Curto e N. Branco

IMPRESSÃO

Gráfica de Coimbra

DISTRIBUIÇÃO

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

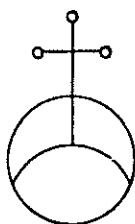
Depósito Legal n.º 48875/91

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

**ACTAS
DO SEGUNDO CONGRESSO**

UNIVERSIDADE DE LEEDS

9 A 15 DE JULHO DE 1987



**COIMBRA
1991**

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1964 FEB 12 PM 4 00
CHICAGO ILL



1964 FEB 12 PM 4 00
CHICAGO ILL

CORPOS GERENTES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

1. COMISSÃO EXECUTIVA:

- Presidente: Prof. Doutor R.A. LAWTON, Univ. de Poitiers
- 1ª Vice-Presidente: Dr. CARLOS ASCENSO ANDRÉ, Univ. de Coimbra
- 2ª Vice-Presidente: Prof. Dr. LAWRENCE KEATES, Univ. de Leeds
- Secretário Geral: Dr. PEDRO CALHEIROS, Univ. de Rennes
- Vogais: †Profª Drª SUZANNE CORNIL, Univ. de Bruxelas
Prof. Dr. KARL-HERMANN KÖRNER, Univ. Braunschweig
Prof. Dr. GLADSTONE CHAVES DE MELO, Univ. Rio de Janeiro
Profª Drª JOANNA COURTEAU, Univ. Iowa

2. CONSELHO FISCAL

- Prof. Dr. HÉLDER DE MACEDO, King's College, Londres
- Prof. Dr. JOHN PARKER, Univ. de Aveiro
- Prof. Dr. ONÉSIMO TEOTÓNIO DE ALMEIDA, Univ. Brown

1944-1945

1946-1947

1948-1949

1950-1951

1952-1953

NOTA DE ABERTURA

Reuniu o nosso segundo Congresso, organizado pelo Professor Doutor Laurence W. Keates, uns sessenta participantes, de 9 a 15 de Julho de 1987, na Universidade de Leeds (Inglaterra), onde foram apresentadas as comunicações dadas à luz nestas *Actas*. O congresso de Leeds foi, portanto, do ponto de vista puramente científico, uma manifestação conforme aos objectivos da nossa Associação que, a este respeito, não difere de outras da mesma natureza. Mas, além do interesse puramente científico do nosso encontro, em cada dia que passava sentiam os congressistas nascer e crescer o sentimento, ligado ao lugar e ao ambiente – e também favorecido pelo diminuto número de participantes, – de viverem uma experiência nova.

O facto de a Universidade de Leeds, como todas as Universidades inglesas, ser, em princípio, universidade residencial, facilitou a partir de um conviver quotidiano, uma real convivência fraterna e amistosa que chegou, atrevo-me a dizer, a ser quase familiar. Vivemos num mesmo lugar, tomarmos as refeições juntos, termos a oportunidade de conversar e de discutir ao acaso, e até de cantar e de beber juntos, foi uma experiência tanto do agrado daqueles que tiveram o privilégio de a conhecer, que acabaram desejando que os Congressos vindouros tomassem o de Leeds como modelo. Nada mais natural do que querer recomeçar uma experiência feliz.

Sentimos que introduzir realmente a convivência, na sua singeleza quotidiana, na organização dos nossos encontros, era um meio eficaz para mudar, por pouco tempo que fosse, a natureza dos nossos encontros, alterando a relação entre os sócios. Ora, foi este o nosso alvo, desde a fundação: procurar, além da defesa e ilustração dos estudos lusitanistas, criar um lugar e um tempo para o intercâmbio, ao vivo, de ideias. O congresso de Leeds foi a prova disso e mostra o caminho que devemos seguir.

R. A. Lawton
Presidente

LITERATURA PORTUGUESA

António Ferreira e os fados

T. F. EARLE

A temática principal desta comunicação é a *Castro* de António Ferreira. Mas queria começar com uma citação dum trecho pequeno da parte final duma carta sua, em verso, ao amigo do poeta Vasco da Silveira:

Não obrigam estrelas, não há fado;
Mas quem negará as claras influências;
De que o inferior Mundo é governado? ¹

São versos duma subtileza característica dos *Poemas Lusitanos* em que não falta também um elemento de paradoxo. Nega-se o poder determinante do fado, mas mesmo assim, parece que este "inferior Mundo" não escapa às "influências", forças com poder de alterar a vida dum indivíduo.

As opiniões de Ferreira acerca da astrologia, referidas aqui e em outros lugares, são duma ortodoxia perfeita. As doutrinas estabelecidas por S. Tomás de Aquino conheciam-se no Portugal quinhentista, tendo sido mencionadas por Frei António de Beja no seu livro *Contra os juízos dos astrólogos* de 1523. ² S. Tomás pensava que as estrelas podiam influenciar os acontecimentos da vida física dum homem e também a sua disposição psicológica, já que se acreditava haver uma conexão entre a astrologia e a medicina. Mas as estrelas não tinham poder determinante, nem obrigavam que o homem agisse

¹ António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, ed. Marques Braga, 2 Vols (Lisboa, 1957 e 1953), ii, p. 187. As referências a esta edição, dadas depois de citações no texto, remetem para o número do volume e da página.

² Joaquim de Carvalho, 'O livro "Contra os juízos dos astrólogos" de Fr. António de Beja', *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 16 (1944), pp. 181-290 (242-5).

contra o seu livre-arbítrio, a sua capacidade de escolher entre o bem e o mal, capacidade que prevalecia contra a conjugação astrológica menos favorável.

Na teoria, a crença ortodoxa era fácil de compreender, mas vista como guia prático para a vida, era a causa de problemas complexos e difíceis. Qual era o alcance das "claras influências" referidas por Ferreira, e até que ponto tinham eles poder? Em quase toda a carta a Vasco da Silveira (como, aliás, em muitas das outras) Ferreira queixa-se dos obstáculos que qualquer poeta tinha de vencer: a troça, os juízos maliciosos e injustos. A tais obstáculos Ferreira dava às vezes uma origem astrológica:

Escuro, e triste foi aquele dia,
Que ao saber e engenho o juiz foi dado,
Que nunca ao claro sol olhos abria. (ii, 187)

Vê-se assim que, segundo o poeta, os críticos estúpidos nascem em dias escuros e tristes, isto é, em dias malfadados astrológicamente. Ferreira não deixa de afirmar, na carta, que a cruel estupidez do mundo pode causar muitas dificuldades. Porém, na teoria, nada pode danificar o nobre espírito, que recebe o dom da razão no céu, onde nasce:

Esta alma, que é dos Céus cá peregrina,
Que dom mór recebeo, que a razão clara,
Por quem se faz tam alta, e tam divina? (ii, 185-6)

Com efeito, a posição tomada por Ferreira na carta parece ambígua. A razão, dom de Deus, era uma protecção forte contra a "malícia" e a "ignorância cega" que, contudo, não deixavam de ser inimigos poderosos, capazes de vencer os fracos ou desprevenidos. Podemos concluir, provisionalmente, que para Ferreira, embora não houvesse fado, existiam no mundo influências perigosas, quer de origem astrológica quer não, que ameaçavam a vida humana. Mas é tempo de considerarmos a *Castro*.

Num magnífico artigo de 1952, dedicado à tragédia de Ferreira, António Coimbra Martins destruiu, duma vez por todas, o velho mito segundo o qual o tratamento do fado na *Castro* era semelhante ao dos tragiógrafos antigos.

Segundo Coimbra Martins, o rei D. Afonso IV, embora fale de estrelas e de fados, não é isento da necessidade de escolha. No seu encontro com Inês, no Acto Quarto, diz-lhe:

Tristes foram teus fados, Dona Inês,
Triste ventura a tua. (iv, 61-2) ³

Mas é perfeitamente ilusória esta tentativa, da parte do rei, de responsabilizar algum fado, exterior às personagens humanas, pela morte de Inês, como ela própria diz a seguir. Ele tem a liberdade de lhe perdoar. Mas será "totalement libre", como diz Coimbra Martins? ⁴ Se fosse, ter-lhe-ia perdoado, porque não é mau, e sabe que faz parte da justiça poupar os inocentes. Mas por alguma razão ainda não averiguada, talvez por causa dalguma "influência", age injustamente, permitindo que Coelho e Pacheco, os conselheiros, façam com Inês o que quiserem:

Eu não mando, nem vedo. Deos o julgue.
Vós outros o fazei, se vos parece
Justiça assi matar quem não tem culpa. (iv, 284-6)

Porque é que o rei abdica das suas responsabilidades desta forma?

Num artigo importante de 1971, Françoise Massa deu-nos uma resposta parcial a esta pergunta. Ela reconheceu – como forçadamente há-de reconhecer qualquer pessoa que leu o que diz Coimbra Martins – que não existe, na *Castro*, nenhum fado exterior e determinante. Contudo, ela achou que o campo de acção das personagens não é sem limites, porque as suas escolhas são restringidas pelas escolhas dos outros. E assim, voltando ao diálogo entre Afonso e Inês, se ela lhe faz lembrar que tem liberdade de poupá-la, ele replica:

Teus peccados te matam, cuida nelles (iv, 68)

Com estas palavras, segundo Françoise Massa, o rei insinua que foi uma escolha prévia de Inês, a de amar Pedro, que o impede de lhe perdoar. ⁵

Parece-me que, com o seu artigo, Françoise Massa abriu uma pista muito frutuosa, que podia ser levada mais longe. Continua sendo verdade que as personagens não são vítimas dalgum fado exterior a elas, mas antes das consequências das suas próprias acções, e das dos outros. Estas constituem as

³ Adrien Roig, *La tragédie Castro d'António Ferreira* (Paris, 1971). As referências a esta edição, dadas depois de citações no texto, remetem para o número do acto e do verso, ou versos.

⁴ A. A. Coimbra Martins, "La fatalité dans la *Castro* de Ferreira", *Bulletin d'Histoire du théâtre Portugais*, vol. 3 n° 2 (1952), pp. 169-95 (190).

⁵ Françoise Massa, "La *Castro*" de Ferreira, ou mourir d'aimer", *Nouvelles études portugaises et brésiliennes*, 7, (1971), pp. 5-29 (9-10).

influências de que Ferreira falou na carta a Vasco da Silveira, influências que às vezes datam dum passado remoto, antes do nascimento das personagens da peça. Pedro, por exemplo, na sua primeira fala do primeiro acto, justifica os seus amores irregulares com Inês referindo-se ao seu antepassado, el-rei D. Afonso III, que rejeitou a sua mulher francesa, a condessa de Boulogne, tomando no seu lugar a dama castelhana Beatriz Guillén, por quem a linha real portuguesa foi continuada. O poder do exemplo dado por D. Afonso III era tanto que Pedro, inspirado nele, foi levado, sem razão, a crer na legitimidade das suas relações com Inês:

Eu, de seu sangue, de seu estado herdeiro,
Porque do meu amor tam mal julgado
Nam esperarei grandezas? (i, 228-30)

Também D. Afonso IV, personagem da tragédia e pai de Pedro, conhece muito bem o poder do exemplo. Ele revela-se totalmente incapaz de controlar o filho desobediente, de o fazer desistir dos seus amores com Inês, o que é uma consequência dos seus próprios erros, segundo o coro (normalmente o porta-voz da moralidade e do bom senso) do final do acto segundo:

Rey Dom Afonso, Rey
Lembrete de ti mesmo,
Aquelles erros feos,
Com que tu perseguiste
Teu pay tam cruamente,
Lhe dão de ti vingança
Por outro tu teu filho,
Que te desobedece. (ii, 278-84)

Afonso, que duas vezes se tinha rebelado contra o pai, não podia, por esta mesma razão, impor a sua vontade ao filho igualmente rebelde. Ele bem o sabia, como consta das suas palavras do acto segundo, em que, depois de ter feito uma tentativa de responsabilizar os fados pela desobediência do filho, acabou confessando que o culpado era ele próprio:

...quanto melhor fora
Amor & obediência! meus peccados
Quam graueamente sobre mim cahiram! (ii, 57-9)

Podemos dizer, por isso, que tanto o rei como o príncipe estão sujeitos a "influências", no caso deles, à tendência criminosa que grassava pela família real de Portugal. Esta tendência, de casamentos ilegítimos, de levantamentos de filhos contra os pais, impede que os pais exerçam autoridade moral sobre a progénie, enquanto os filhos não vêem, no comportamento paterno, qualquer coisa que sugira que devem modificar o seu próprio. A consequência da luta das gerações é a tragédia, a morte trágica dos inocentes. Na *Castro*, a morte de Inês não era inevitável, já que foi sempre possível ao rei perdoar-lhe, mesmo no último momento. Contudo, era-lhe difícil resistir aos argumentos dos conselheiros segundo os quais ela devia morrer, porque as suas acções prévias, como ele sabia, tinha comprometido a sua autoridade moral e capacidade de reinar.

O fado, pois, já não é a força exterior às personagens dos tragediógrafos gregos e de Séneca, tendo-se transformado em "influências", isto é, nas consequências de actos humanos que não teriam acontecido, se os homens se tivessem comportado melhor. Mesmo se estas "influências" tivessem tido, na última instância, uma origem astrológica (como sugere Ferreira na carta a Silveira), não faltava ao homem bom e responsável, segundo a concepção cristã, a capacidade de lhes resistir. A família real portuguesa, porém, não tinha tal capacidade, e a consequência dos seus fracassos morais foi a morte trágica de Inês, que parece inevitável, embora não o seja. Na *Castro*, portanto, Ferreira conseguiu imitar os aspectos exteriores do fado clássico (agouros, sonhos, referências frequentes à fortuna etc., uma aparente inevitabilidade), mantendo todavia inviolável, no âmago do seu drama, a doutrina cristã do livre-arbítrio.

Havia ainda um outro aspecto do tratamento clássico do fado que Ferreira conseguiu transformar, com muita subtilidade, em conformidade com os gostos e os hábitos intelectuais do seu século. A maldição que persegue uma família de geração em geração, que se tornou um *topos* do teatro antigo, aparece também na *Castro*, mas devidamente modificada e cristianizada. A discórdia que começou com as irregularidades matrimoniais de D. Afonso III, e continuou através da guerra do fruto daquele matrimónio, D. Dinis, com o filho deste, D. Afonso IV, tomou, na geração seguinte, a forma de desavenças entre D. Afonso IV e o seu filho D. Pedro, que resultaram na execução judicial da amante deste último. E a luta entre a família não acabou aí porque, no último acto da *Castro*, Pedro ameaçou o pai com uma vingança terrível:

Eu te perseguirey, Rey, meu imigo,
Lavrarâ muito cedo brauo fogo

Nos teus, na tua terra, destruydos.
Verão os teus amigos, outros mortos,
De cujo sangue s'encherão os campos. (v, 155-9)

O último acto, na opinião de alguns críticos, é supérfluo, mas na minha é importante, porque revela a continuação das lutas trágicas que tinham começado tantos anos antes.⁶

Os infortúnios que afligiram a família real portuguesa foram muitos, tantos que sugerem a existência dum paralelo entre ela e uma outra família real ainda mais famosa, cujas actividades formaram a matéria-prima de muitas tragédias antigas e modernas, a casa de Ateu. As histórias de Agamémnon e Clitemnestra, e dos seus filhos Orestes, Electra e Ifigénia são conhecidas a todos. Não são idênticas às de Dinis, Afonso, Pedro e Inês, mas há todavia um paralelismo entre elas, porque em ambos os casos a tragédia é a consequência dos actos criminosos de gerações sucessivas duma família ilustre.

Como acontece muitas vezes nos *Poemas Lusitanos*, um aspecto da literatura clássica – neste caso, o fado que persegue muitas gerações da mesma família – aparece na tragédia de Ferreira, com as modificações necessárias para o acomodar à mentalidade quinhentista.

Coimbra Martins, no seu artigo clássico, mostrou que o conceito do fado que aparece no drama antigo nem sempre era o mesmo.⁷ Mas no caso de cada um dos tragediógrafos Esquilo, Sófocles e Eurípedes, o fado associa-se a crenças religiosas que, embora variem entre si, têm sempre a desvantagem de serem desconhecidas do público de hoje.

Ferreira, como os seus predecessores ilustres, era um homem de crenças religiosas arreigadas. Mas, paradoxalmente, o seu fado cristianizado, que se torna no seu drama na simples consequência de erros ou crimes cometidos no passado, faz que a *Castro* seja acessível a um público moderno, precisamente porque lhe falta, em grande parte, um elemento transcendental. Há outros elementos que fazem da *Castro*, apesar de pertencer a um género ultrapassado, uma obra capaz de emocionar um público moderno. Há nele, por exemplo, um conflito dramático forte. Afonso, sendo uma personagem moralmente estragada, não conseguiu escolher entre a justiça e a injustiça, entre perdoar a uma dama inocente e seguir os conselhos errados e imorais de Coelho e Pacheco, segundo os quais ela devia morrer.

⁶ Claude-Henri Fréches, por exemplo, julga o acto quinto "inutile à l'action" em *Le Théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)* (Paris e Lisboa, 1964), p. 71.

⁷ Coimbra Martins, pp. 175-6.

Ferreira fez um esforço considerável para apresentar os conselheiros como homens responsáveis e bem motivados. O seu conselho, porém, segundo o qual se justificaria a morte de Inês porque assim se poupariam as vidas de muitas outras pessoas, é imoral, como muito bem sabe o rei. Parece estranho que homens bons dêem maus conselhos. Mas os conselheiros também são as vítimas dos erros dos seus senhores reais, como Pacheco confessa, sem porém perceber todo o significado das suas palavras. Ele diz a Afonso que o dever real é

fazer se exemplo
De todo bem ao povo, atalhar prestes
O mal em seu começo, antes que empeça.
Depois nem forças bastam, nem conselho. (ii, 41-4)

Eis aqui um belo exemplo de ironia dramática. Ao contrário do leitor atento, Pacheco não entende que já é tarde, que o mal não foi atalhado no momento justo, e que falta ao rei, moralmente comprometido, a força psíquica necessária para agir como deve. Politicamente, o plano dos conselheiros parece ter tido certas vantagens. O amor de Pedro por Inês foi um acto de desobediência: eliminando Inês, eliminava-se também o motivo da desobediência, sem a necessidade dum confronto entre pai e filho que o pobre rei não podia ter aguentado, dada a sua má consciência. Mas, mesmo assim, este conselho foi mau, como a acção da peça demonstra. Como disse o rei, "Não he crueza / Matar quem não tem culpa?" (ii, 62-3), e o último acto mostra que a decisão dos conselheiros, pela qual se esperava restaurar a paz em Portugal, teve o efeito contrário. Naquele acto, como vimos, Pedro ameaça o pai com rebelião e guerra civil, e assim o enredo da peça apoia a opinião do Cícero do livro dos *Ofícios*, provavelmente conhecido por Ferreira, segundo a qual só os actos moralmente bons podem ser válidos na política.⁸

O conflito dramático da *Castro* não é, por isso, um conflito filosófico, uma escolha entre opções igualmente boas. Mas, mesmo assim, há um conflito dramático no espírito do rei que, comprometido pelas suas próprias acções no passado, não é capaz de escolher o bom, apesar de saber o que é. Existe também na tragédia o suspense. Pode-se argumentar que, já que o público de Ferreira conhecia a história de Inês de Castro, não pode haver suspense genuíno, mas no acto quarto existem razões para contrariar aquele argumento. No acto referido, a hostilidade inicial do rei contra Inês torna-se em

⁸ Esta é a opinião dos interlocutores do livro terceiro do diálogo.

simpatia, quando ele ouve o seu pedido de misericórdia, mas ele mais tarde muda de opinião outra vez, ao ficar sozinho com os conselheiros e escutar os seus argumentos. O esforço feito por Ferreira para criar um ambiente dramático e cheio de suspense torna-se mais evidente quando a sua peça é comparada com a obra de outros autores que trataram o mesmo tema. Nem todos consideraram que as vacilações do rei formavam uma parte essencial da história de Inês. Camões, por exemplo, referiu-se-lhes em palavras muito breves:

Queria perdoar-lhe o rei benino,
Movido das palavras que o magoam
Mas o pertinaz povo e seu destino
(Que desta sorte o quis) lhe não perdoam.⁹

É esta a única referência de Camões à crise de consciência do rei, num episódio que conta dezassete estâncias.

As qualidades dramáticas e humanas da peça portuguesa tornam-se ainda mais evidentes quando ela é comparada com as tragédias senequianas que Ferreira conhecia. Os conflitos psicológicos, a necessidade trágica de escolher entre duas opções que parecem (mesmo se erradamente) igualmente boas, o suspense — estes faltam quase por completo nas tragédias literárias que são os únicos predecessores da *Castro*.

No Renascimento, a tragédia grega conhecia-se pouco. As dificuldades, tanto de ordem linguística como de interpretação, de Ésquilo e de Sófocles eram tais que as suas obras tiveram um impacto muito limitado no século XVI. Uma excepção deve ser feita no caso da *Electra* de Sófocles, adaptada em prosa castelhana por Fernán Pérez de Oliva em 1528, sob o título de *La venganza de Agamemnón*. Esta adaptação foi vertida para Português por Henrique Aires Vitória em 1536¹⁰ mas, dos tragediógrafos gregos, Eurípides foi o mais conhecido — e ele também só em parte. Ferreira provavelmente conhecia *Alceste* e *Medeia*, traduzidas em latim por Buchanan, e as famosas traduções de Erasmo, muitas vezes reimpressas, de *Ifigénia em Aúlida* e de *Hécuba*.¹¹ Hoje em dia, estas últimas peças não são consideradas o melhor de Eurípides, mas Ferreira só dificilmente teria tido conhecimento de outras, com a excepção das traduzidas por Buchanan.

⁹ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, ed. Frank Pierce (Oxford, 1973) iii, 130.

¹⁰ Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Escritos diversos* (Coimbra, 1972), p. 436.

¹¹ Por uma descrição concisa da fortuna da tragédia grega no Renascimento, ver George Buchanan, *Tragedies*, ed. P. Sharratt e P. G. Walsh (Edinburgh, 1983), pp. 1-18.

Além de Eurípedes, Ferreira tinha as tragédias latinas de Séneca, as tragédias bíblicas (também em latim) de Buchanan, *Jefté* e *João Baptista*, e a tragédia *Iohannes Princeps* do seu amigo e mestre Diogo de Teive. A estas devem-se acrescentar outras obras, de Teive e de Sá de Miranda, que não chegaram até nós, e uma ou outra peça italiana, como por exemplo a *Sofonisba* de Trissino. Deve ser lembrado que *Castro* é uma das primeiras tragédias modernas, composta antes da grande voga da tragédia humanista em França, na segunda metade do século, e do surto igualmente impressionante do teatro de escola jesuíta. Miguel Venegas, o grande dramaturgo jesuíta castelhano, que trabalhou muito em Portugal, fez encenar a sua primeira peça de escola em Coimbra em 1559, isto é, provavelmente depois da primeira versão da *Castro*.¹²

A *Castro*, portanto, pertence a uma tradição literária menos extensa do que se podia julgar. A sua relação linguística com aquela tradição tem sido estudada com um cuidado raro no caso da literatura portuguesa, desde os estudos de Wickersham Crawford em 1914 até o trabalho importante de Nair de Nazaré Castro Soares setenta anos mais tarde, aos quais devemos o nosso conhecimento dos empréstimos linguísticos feitos por Ferreira à tragédia senequiana e humanista.¹³ Não é a minha intenção acumular mais pormenores da mesma ordem, limitando-me a sugerir que o estudo de empréstimos linguísticos se torna muito difícil numa tradição dramática que dispõe dum vocabulário relativamente pobre. Aqui gostaria de concentrar-me nas relações estruturais e temáticas entre a *Castro* e a tradição literária a que pertence, o que é uma área menos estudada. Essa tradição, que é essencial conhecer para compreender a obra de Ferreira, é (como já se disse) a da tragédia senequiana e humanista.

Uma grande parte desta tradição é formada de dramas de sacrifício, normalmente o sacrifício duma mulher nova e bela, em nome dalgum princípio político ou religioso. É este o tema da *Hécuba* e da *Ifigénia em Aúlida* de Eurípedes, das *Tróades* (ou *Mulheres Troianas*) de Séneca, da *Jefté* de Buchanan e de muitas outras incluindo, obviamente, a *Castro*. Segundo a teoria medieval, que continuava em voga no século XVI, mesmo depois da publicação dos primeiros comentários à *Poética* de Aristóteles, o elemento

¹² Segundo Nair de Nazaré Castro Soares, "A *Castro* à luz das suas fontes", *Humanitas*, 35-6 (1983-84), pp. 271-348 (299), a peça de Ferreira foi composta depois de 1554. Nigel Griffin, "Miguel Venegas and the sixteenth-century Jesuit School Drama", *Modern Languages Review*, 68 (1973) descreve a carreira de Venegas em Portugal.

¹³ J. P. Wickersham Crawford "The influence of Seneca's tragedies on Ferreira's *Castro* and Bermúdez' *Nise Lastimosa* and *Nise Laureada*", *Modern Philology*, vol. 12, no. 3 (1914). pp. 39-54. Castro Soares, "A *Castro* à luz das suas fontes", *passim*.

trágico de tais histórias consistia simplesmente numa *peripeteia*, numa mudança de fortuna na vida dos grandes. A ideia aristotélica, segundo a qual tinha de haver na personalidade do herói verdadeiramente trágico algum defeito, alguma tendência a erro, não era conhecida na época de Ferreira. Assim foi que a morte duma pessoa perfeitamente inocente, Políxena ou Infigénia ou Inês, foi considerada o tema trágico *par excellence*. A única estipulação era que a pessoa em questão tinha de ser de alta estirpe. A sua queda não era tanto um espectáculo estético, como foi para Aristóteles, mas um espectáculo moral, cuja significação era a fragilidade de toda a grandeza terrena.¹⁴

Não há dúvida de que a tragédia de Ferreira pertence ao género senequiano e humanista da tragédia de sacrifício. Inês é de sangue real: todos conhecem o famoso verso de Pedro, "Real he, de Reys vem, de Reys he digna" (i, 379). No início da peça ela está contente da vida, mas no decurso da acção experimenta uma mudança desastrosa de fortuna. E a moral da peça é dita pelo coro no final do acto terceiro. Segundo ele, o tempo

Igual a todos, igualmente foge.

Não valem forças, não val gentileza.

Por tudo passa, tudo calca, & pisa.

Ninguém o força. (iii, 233-6)

Mas havia espaço para variações dentro do esquema da tragédia de sacrifício, e uma comparação da *Castro* com tragédias semelhantes revela a originalidade da peça de Ferreira.

As *Tróades* (*Mulheres Troianas*) de Séneca foi, com certeza, uma tragédia que Ferreira leu. Wickersham Crawford, e Nair de Castro Soares encontraram paralelismos verbais e métricos entre ela e *A Castro*.¹⁵ As *Tróades* é uma tragédia de sacrifício: um sacrifício duplo, já que Políxena e Astianax, filhos respectivamente de Hécuba e de Andrómaca, têm de morrer antes de a armada grega poder voltar à pátria, depois da destruição de Troia. O que é mais, em Agamémnon, monarca fraco e vacilante, Séneca criou o protótipo do Afonso igualmente vacilante da *Castro* – se Ferreira não conhecia também o Agamémnon semelhante da peça de Eurípedes, *Ifigénia em Aúlides*.

¹⁴ Donald Stone Jr., *French Humanist Tragedy* (Manchester, 1974), pp. 8-12. Ver também Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics* (London, 1986), cap. 10.

¹⁵ Wickersham Crawford, "The influence of Seneca's tragedies", p. 43; Castro Soares, "A *Castro* à luz das suas fontes", p. 329.

No acto segundo d'*As Tróades* Pirro, filho de Aquiles, diz ao rei que Políxena tem de ser sacrificada à sombra do pai. Agamémnon fica horrorizado perante a injustiça e a crueldade deste pedido. Como muitos outros monarcas do teatro senequiano – Afonso inclusive – sente-se inseguro, e tem medo de que os deuses, ou o fado, castiguem um acto duma maldade tamanha. Mas Pirro é implacável, e Agamémnon, incapaz de o persuadir de mudar de opinião, apesar de ser rei, decide consultar o profeta Calcas, que só fala a verdade. Calcas diz ao rei a vontade divina ser a morte, não só de Políxena, mas de Astianax também, filho jovem de Heitor e Andrómaca. O rei não lhe dá nenhuma resposta, e o acto acaba com uma ode coral. Nos actos terceiro e quarto dramatiza-se a história de Astianax e no último acto, numa longa fala proferida por um mensageiro, narram-se as mortes de ambas as crianças. Agamémnon não entra mais em cena depois do segundo acto.

As diferenças entre a *Castro* e *As Tróades* encontram-se na área da responsabilidade das personagens. Agamémnon, apesar de ser rei dos gregos, não tem nenhuma. Nem dá a sua anuência formal à ordem de Calcas de que a morte das crianças troianas é a vontade divina e, portanto, imprescindível. A sua função é puramente retórica, para aumentar o nosso sentimento de horror perante o espectáculo dum rei que, embora benevolente, não tem poder nenhum de impedir um crime terrível. Afonso, contudo, era responsável, e podia ter agido de forma diferente com respeito a Inês, o que não fez, pelas razões psicológicas acima analisadas. Estas não existiam no caso de Agamémnon apesar de Pirro lhe ter lembrado, no decurso da sua alteração com o rei, que este, dez anos antes, tinha sacrificado a sua própria filha, Ifigénia – já que este sacrifício também era a vontade dos deuses.

Tem-se dito muitas vezes que as tragédias de Séneca são essencialmente retóricas, e o mesmo pode-se dizer dos imitadores de Séneca, Ferreira inclusive.¹⁶ Mas há peças mais retóricas que outras, por exemplo o *Iohannes Princeps* do amigo de Ferreira, Diogo de Teive, uma tragédia em que quase não há conflitos, e que só tem forma dramática para que um grupo de indivíduos possa falar das suas reacções perante a notícia da doença e morte do príncipe D. João.¹⁷ A retórica também não falta na *Castro*, embora Ferreira não tivesse incluído monólogos tão longos como os de Séneca. A fala do mensageiro do acto quinto, por exemplo, é muito breve em comparação com a do acto quinto d'*As Tróades*. Em outros actos da *Castro* porém, há monólogos extensos, como por exemplo no primeiro, onde Inês fala da sua relação

¹⁶ No caso de Séneca, ver Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition* (New Haven, 1985), p. 29.

¹⁷ Há uma edição moderna da tragédia por Nair de Nazaré Castro Soares (Coimbra, 1977).

com Pedro antes da acção da peça, ou no terceiro, onde conta o seu sonho premonitório. Tais paralelos, que têm muitos paralelos no teatro senequiano e humanista, fazem a acção da peça andar mais lentamente.

Mas, mesmo assim, a *Castro* fica sendo uma tragédia verdadeiramente dramática. Tem suspense, e conflito dramático. Os diálogos de esticomitia não deixam o leitor tão impressionado pela habilidade do dramaturgo em contrastar dois argumentos que não sabe qual deles ele apoia — o que acontece, segundo Donald Stone Jr., em algumas das tragédias francesas da segunda metade do século.¹⁸ Os diálogos de esticomitia, isto é, o intercâmbio regular de unidades métricas entre duas ou mais personagens, nunca cessam de ser integrados na acção da peça, de nos mostrar a fraqueza moral do rei ou a arrogância do príncipe D. Pedro, por exemplo. Entre as tragédias conhecidas por Ferreira, não encontrei nenhuma com um conflito interior semelhante ao do rei D. Afonso, verdadeiramente trágico, que não sabe escolher entre duas opções, para ele igualmente boas ou más. Na *Jefté* de Buchanan, por exemplo, uma das obras melhores do género, que foi levada várias vezes à cena no século XVI, existe um conflito genuíno, entre Jefté, que teima no sacrifício da própria filha, para cumprir um voto, e o sacerdote que, em vão, o tenta dissuadir. Mas o conflito não é interior, como é o caso de Afonso e além disso, já que o prólogo da peça é narrado por um anjo que prevê a morte da rapariga, falta também o elemento de suspense.

Os historiadores do teatro europeu, quando mencionam a *Castro*, normalmente coincidem em lhe chamar uma tragédia senequiana.¹⁹ É inegável que *A Castro* pertence à tradição criada pelo dramaturgo romano, mas contudo Ferreira tratou o fado e, pelo menos, uma das personagens principais duma maneira que não é nada senequiana. O fado perde a sua qualidade transcendente, enquanto as vacilações de Afonso (ao contrário das de Agamémnon) não são um simples adorno retórico, mas um elemento essencial do enredo.

Queria, por fim, sugerir uma razão pela modificação feita por Ferreira da tradição dramática que conhecia. É pouco provável que fosse por ele ter tido um entendimento privilegiado da *Poética* de Aristóteles. O rei D. Afonso IV pode parecer, na verdade, um herói tipicamente aristotélico, nem bom nem mau, um herói defeituoso como os recomendados na *Poética*. É verdade também que, na época em que Ferreira compôs a sua tragédia, vieram a lume

¹⁸ Donald Stone Jr., *French Humanist Tragedy*, p. 105.

¹⁹ Ettore Paratore, "L'influenza della letteratura latina da Ovidio al Apuleio nell'età del manierismo e del barocco", *Manierismo, barocco, rococó* (Roma, 1962), pp. 239-301 (297-8); Jean Jacquot, "Sénèque, la renaissance et nous", *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance*, ed. Jean Jacquot e Marcel Oddon (Paris, 1973), pp. 271-307 (285).

os primeiros comentários desta obra do estagirita, mas os autores destes, como já foi dito, parecem não ter compreendido este aspecto da crítica aristotélica, continuando a interpretar a tragédia em termos moralistas medievais. Seria arriscado supor que Ferreira fosse um leitor da *Poética* mais perspicaz que os seus contemporâneos. Podemos, no entanto, procurar na atitude intensamente cristã de Ferreira para com a literatura (uma atitude que é visível em outras composições dos *Poemas Lusitanos* baseadas em originais latinos) a razão do seu tratamento dos tópicos referidos nesta comunicação, e concluir que Ferreira deu à *Castro* um feito psicológico e humano porque, como bom cristão, cria que os homens são responsáveis pelas suas próprias acções. Não falta, portanto, um elemento moralista na *Castro*. Mas Ferreira, apesar de não deixar de atribuir às suas personagens a responsabilidade pelas suas acções, conseguia mostrar, através da história da família real portuguesa, como é difícil agir como se deve. Há influências, e influências fortes na vida, com as quais o homem tem de lutar o melhor que pode. Na medida em que Ferreira reconhece como é problemática aquela luta, a *Castro* é uma obra verdadeiramente humanista.

Camões e a Censura

ROBERT CLIVE WILLIS

Ao examinar as edições censuradas de *Os Lusíadas*¹ segui aquilo que constitui essencialmente as quatro principais linhas de pesquisa, nomeadamente, qual foi a dimensão das mutilações ocorridas, que passos susceptíveis conseguiram sobreviver à mutilação – o que é talvez o aspecto mais interessante –, se a mutilação ocorreu em resposta a pressões exercidas pelos Jesuítas ou por outrem, e por que motivo acabou por haver um afrouxamento da censura relativamente à epopeia de Camões num período em que outras obras literárias continuavam a ser ora banidas ora editadas apenas em versões expurgadas?

Deixando de lado as duas edições de 1572, os debates sobre a sua prioridade e a extensão da pré-censura que sofreram, se é que sofreram alguma, verificamos que a primeira versão censurada em relação àquelas, é a de 1584, a grotesca Edição dos Piscos,² a qual, – juntamente com a que lhe é quase cópia, a raríssima edição de 1591, – regista de longe as mais selvagens e brutais excisões e emendas.

Quais foram as implicações destas mudanças? O que acontece é que o censor dominicano, Frei Bartolomeu Ferreira, adoptou desta vez uma atitude, de tal forma mais rigorosa do que aquela que tomara em 1572, que retirou por

¹ As edições mutiladas de *Os Lusíadas* foram anteriormente examinadas sobretudo por cinco estudiosos: Sebastião Francisco de Mendo Trigo, "Exame crítico das primeiras cinco edições dos Lusíadas", em *História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, 8, parte I (Lisboa, 1823), pp. 167-212; Francisco Marques de Sousa Viterbo, *Frei Bartolomeu Ferreira, o primeiro censor de Os Lusíadas* (Lisboa, 1891); Hermâni Cidade, *Luis de Camões, o Épico* (2ª ed., Lisboa); Artur Anselmo, *Camões e a Censura Inquisitorial* (Braga, 1982); Sebastião Tavares de Pinho, "Critérios e métodos de censura na Edição dos Piscos", *Actas da Quarta Reunião Internacional de Camonistas* (Ponta Delgada, 1984), pp. 459-73. O presente trabalho toma em consideração e procura ampliar estas contribuições.

² A edição de 1584 foi assim designada devido à nota caricata a respeito da "piscosa Cizimbra" (III, 65.2): *piscosa* "porque em certo tempo, alli se junta grande numero de piscos para passarem a Africa".

completo 25 estrofes do poema. Destas apenas uma (II. 33) foi substituída por material novo.³ Uma outra estrofe (II. 44) foi tão alterada que quase ficou irreconhecível.

A eliminação destas 25 oitavas gerou o caos na numeração das estrofes tanto na edição de 1584 como na de 1951, sobretudo na medida em que correcções nessa numeração se fizeram em determinadas sequências e não se fizeram em outras.⁴

Para além disso, foram introduzidas mais umas 86 alterações as quais, na sua grande maioria, consistiram em substituições lexicais, enquanto a maior parte das restantes foram reajustamentos derivados dessas modificações. Por sua vez as substituições lexicais causaram várias distorções métricas pela falta ou excesso de sílabas em determinados versos.

As excisões e substituições podem ser classificadas de acordo com quatro temas:

- a) A necessidade de defender a doutrina da Contra-Reforma⁵
- b) A necessidade de preservar o pudor sexual⁶
- c) A necessidade de respeitar as subtilezas políticas e diplomáticas, sobretudo depois de 1580
- d) Os expurgos inexplicavelmente crassos.

As emendas teológicas rodearam em especial o uso das palavras "Deos" ou "Deosa" sempre que se referem a uma divindade mitológica greco-romana. A solução normalmente adoptada por Ferreira foi ou introduzir o nome da divindade em questão (por ex. "Baco", "Venus") ou o pronome pessoal adequado. No plural "Deoses" passou a ser "Idolos, Fados, senhores, eles, os de cima" e assim sucessivamente, e as "Deosas" tornar-se-iam outras tantas "Nimphas", sobretudo no Canto IX⁷. No caso de Mercúrio, no sonho de Vasco da Gama, foi reduzido a "hũa visam" (II, 61.1). Do mesmo modo, adjectivos como "consagrado" e "sagrado" foram reduzidos a epítetos tão anódinos como "amado" ou "insigne".

Até aqui, tudo bem. Mas depois é que surgem as complicações. Quando o censor chegou aos Cantos IX e X, defrontou-se com as célebres explicações

³ Curiosamente, Cidade (*op. cit.*, p. 222) altera mais ainda os versos 2 e 3 do texto de 1584 ("Quando fã voz ouvio que do alto vinha/Dizendolhe, Não temas ver a morte") passa a ser "Quando ouviuã voz que do alto vinha/Dizendo, Não temas de ver a morte").

⁴ Em rigor, o(s) texto(s) de 1572 não tinha(m) qualquer numeração estrófica. Só em 1584 é que aparecem pela primeira vez números impressos.

⁵ I. S. Révah, *La Censure inquisitoriale portugaise au seizième siècle*, I (Lisboa, 1960), p. 60.

⁶ *Ibid.*, pp. 59-60.

⁷ Em VI. 29. 8, quando Baco expressa a Neptuno o seu receio de que os papéis dos deuses e dos homens se venham a inverter, "venham Deoses a ser" passa a "venhão divinos a ser". Aqui o censor não teve saída: a única coisa que pôde fazer foi atenuar o problema.

que Camões apresenta para o seu uso de divindades pagãs. No final do Canto IX Camões apresenta as suas divindades como alegorias da Honra e da Fama (89-90) e depois desenvolve esta ideia de acordo com a visão evemerista de que os deuses eram heróis exaltados. Na estrofe 92 o verso original "Deoses, Semideoses immortais" – o que pouco adianta para resolver o problema teológico. O censor estava a enredar-se pura e simplesmente em meandros complicados!

Em relação à subsequente explicação no canto X (82-84), o léxico das três estrofes indicadas assemelha-se de muito perto ao da *approbatio* de Frei Bartolomeu de 1572, assim como demonstrou Aquilino Ribeiro de forma tão convincente.⁸ Por isso a explicação apresentada no Canto X pode bem ser resultado de pré-censura, embora, até certo ponto, ainda nos passamos interrogar sobre qual é o ovo e qual é a galinha.

A ideia apresentada é a de que as divindades são invenções encantadoras que servem também como nomes de planetas. Apesar de tudo isso, esta explicação não liga muito bem com as do Canto IX que são, certamente, apenas de Camões. Chegamos então à situação extraordinária em que as explicações do canto IX, que dificilmente poderiam satisfazer por completo a sensibilidade tomista do nosso Dominicano, mesmo em 1572, foram mantidas, apenas com a alteração ineficaz que indiquei. Por outro lado, o censor atacou depois a implicação do Canto X e retirou duas das três estrofes pertinentes. Aqui, uma vez mais, Frei Bartolomeu não conseguiu lidar com a verdadeira questão: deixou intacta a explicação básica da estrofe 82 mas foi obrigada, pelas modificações lexicais que fizera antes, a eliminar as estrofes 83 e 84, aparentemente inócuas, com a sua afirmação de que até a Sagrada Escritura usa a palavra "Deoses" tanto para os anjos bons como para os maus. Quanto mais se analisa a tentativa de *volte-face* de Ferreira, mais hilariante se torna o seu impasse.

A sua última decisão no campo religioso foi retirar a estrofe 119 do último canto, na qual Camões ataca aqueles religiosos que se esquivavam ao campo missionário e se escondiam cobardemente na pátria. Qualquer que fosse o motivo deste corte – e tem sido muito debatido – a estrofe seguinte começa com as palavras "Mas passo esta materia perigosa", o que, em resultado da excisão, parece agora, de forma totalmente absurda, referir-se à missão de São Tomé apóstolo no sul da Índia!

⁸ Camões, Camilo, *Eça e Alguns Mais* (4ª ed., Lisboa, s/d, pp. 11-35); ver também o comentário de Manoel Correia (p. 245 recto) na edição de 1613 de *Os Lusíadas*.

O pudor sexual da Inquisição actuou nas edições de 1584 e 1585 pela omissão ou redução implacável dos seguintes passos;

- a) A adulação altamente sensual oferecida a Júpiter por Vénus no Canto II: eliminação de dez estrofes
- b) As desculpas de Camões, na oitava final do Canto III, em relação ao carácter namorador do rei D. Fernando
- c) A tentativa de Adamastor de violar Tétis (*Thetis*) no Canto V, 55
- d) Os aspectos mais sensuais da perseguição das Nereidas nuas levada a cabo, com êxito, pelos marinheiros, no Canto IX: eliminação de cinco estrofes.

Logo no Canto VI os "membros genitais" dos Tritões foram ridiculamente transformados em "membros desiguales" (18,1) e enquanto em 1572 Tétis (*Thetys*) revelava deliberadamente os seus encantos, em 1584 ela tenta, de forma igualmente deliberada, escondê-los (21, 6-7). Mas para o leitor o efeito é o mesmo.

Em 1584 a situação política e diplomática sob domínio filipino deve ter sido a causadora do atenuamento de dois aspectos da batalha de Aljubarrota no Canto IV. Transformou Nun' Alvares, "açoute de soberbos Castelhanos", num simples "exemplo de valentes Castelhanos" (24,2). Facto estranho, na oitava 32 os "irmãos (...) arrenegados" do Condestável sobreviveram com essa mesma descrição – mas, na oitava 40 os mesmos "Perciras arrenegados", que "morrem, arrenegando o ceo e os Fados" passaram a ser apenas "os Perciras rebeldes" que "finalmente são aqui desbaratados" (7-8). Tendo assim baralhado este gesto de servilismo para com a Espanha, a seguir Ferreira agravou o efeito deixando intacta a estrofe seguinte, na qual "a sublime bandeira castelhana / foi derribada [a]os pès da Lusitana".⁹

Finalmente, há que considerar nesta secção o curioso e bastante absurdo corte da oitava 25 do canto final onde D. Manuel I é criticado pelo seu duro tratamento de Duarte Pacheco Pereira. É pedir muito à nossa credulidade imaginar que, em 1584, isto interessaria a alguém.¹⁰

Volto-me agora para os expurgos inexplicavelmente crassos; incluem estes:

⁹ Em VIII. 28-35 há uma segunda apresentação dos efeitos de Nun'Alvares Pereira e outros heróis portugueses nos seus esforços para combaterem os Castelhanos na década de 1380, concretizada nas "guerreiras obras" pintadas nas bandeiras que são explicadas na narrativa de Paulo da Gama. Aqui, sem dúvida porque o sentido anti-castelhano é reprimido, não foi feita qualquer alteração. De resto, após a derrota estrondosa da Armada Invencível em 1588, é possível que os Portugueses se sentissem menos obrigados a uma atitude delicada ou cautelosa a respeito de derrotas sofridas pelo país vizinho.

¹⁰ Trigo, *op. cit.*, pp. 177-78.

- a) duas das cinco estrofes dedicadas à descrição da Tromba Marítima (V. 19-20), um passo tão justamente elogiado pelo Professor Frank Pierce como sendo "notável" e "talvez o exemplo mais memorável de poesia marítima de Camões";¹¹
- b) a estrofe (V. 59) que aponta o atraso de Magriço para o torneio no episódio dos doze de Inglaterra (como se o conceito de "hora inglesa" fosse alguma virtude da Contra-Reforma!) e
- c) uma das seis estrofes das súplicas de Lionardo à ninfa Efire (IX.78), nomeadamente aquela em que ele prevê que o seu habitual azar com mulheres se metera de permeio entre eles e que, nas palavras citadas de Petrarca, "Tra la spica e la man, qual muro he messo"; e contudo esta estrofe é toda ela tão inofensiva como as outras cinco que foram mantidas.

Apesar de todo o rigor da Contra-Reforma Camões foi ainda nestas edições autorizado a exprimir-se com franqueza sobre aspectos da Igreja de Roma. Todos os seguintes casos conseguiram escapar (ou passaram despercebidos!):

- a) No início do Canto III (15.5-8), o poeta evidencia satisfação pela humilhação do Papado no saque de Roma em 1527 e no relativo declínio do seu poderio;
- b) no Canto VII ele rejeita aqueles religiosos (85) que, disfarçados sob um "habito honesto e grave", extorquiam o "pobre pouo" recolhendo impostos excessivos para agradecer ao rei D. Sebastião; Camões pretendia, é claro, atingir em particular o núcleo jesuíta agrupado à volta do monarca, sob a direcção dos dois irmãos Câmara;
- c) no canto seguinte (VIII. 55) uma imagem semelhante do "pobre e humilde manto" que escondia ambição parece ser dirigida ao mesmo quadrante;
- d) na primeira parte do canto IX (oitava 26) os "cães" que devoram Acteon (i. é., como é óbvio, D. Sebastião) são manifestamente parasitas da corte entre os quais está sem dúvida incluído o núcleo jesuíta;
- e) duas estrofes depois encontramos aquela, famosa, que ataca os clérigos que tiranizavam e desgovernavam Portugal quando "deuem à

¹¹ *Os Lusíadas*, ed. F. W. Pierce (Oxford, 1973), p. 113.

pobreza/Amor diuino e ao pouo charidade"; isto era nitidamente outro ataque aos Câmaras e ao seu séquito.

A franqueza sexual de Camões também passou pela rede de 1584, embora nalguns dos passos menos famosos. Há três exemplos nítidos:

- a) na estrofe 53 do canto VII ele refere-se bastante desassombradamente às paixões perversas da Rainha Semíramis que incluem não só incesto com o filho como também bestialidade com o próprio cavalo;
- b) igualmente aberta é a descrição que o poeta faz do "amor indino" do voyeur a marinhar pelos telhados e por acima durante a noite (IX. 35); e
- c) finalmente, em X. 122 ele refere-se não só aos actos bestiais de "hũa molher e hum cão que sós se acharão" mas ri-se também da prática birmanesca de pendurar no pénis campainhas anti-masturbatórias.

Nesta altura deve ser perfeitamente evidente que a edição de 1584 falhou redondamente no objectivo que se tinha proposto de início. O resultado foi uma confusão diabólica, que deixou por resolver, em absoluto, os problemas teológicos, deu uma solução pouco cuidadosa às subtilidades diplomáticas e deixou visível ainda alguma franqueza sexual nas páginas eventualmente menos manuseadas do poema. Mas, como sabemos, toda a censura é estúpida.

A edição de 1591 repetiu o texto de 1584 *in toto* e a diferença essencial foi que passou as notas em rodapé para o fim do livro, eliminando desde logo a nota disparatada sobre "a piscosa Cizimbra" que estava cheia de "piscos".

A edição de 1597, sob novo censor, Frei Manoel Coelho, outro Dominicano, implicou um total regresso à estaca zero. A afirmação, no frontispício, de que o texto era uma nova impressão do "original antigo", e pura e simplesmente falsa.

Não obstante, os danos infligidos foram muito menos. Para falar francamente, acho que a opinião de Sousa Viterbo¹² no sentido de que Coelho tomou Ferreira como modelo e adoptou os mesmos escrúpulos e critérios de turpa a realidade até ao absurdo.

Fora do Canto IX Frei Manoel fez apenas seis ligeiras alterações ao texto da primeira edição. No Canto II rejeitou a descrição dos seios de Vénus mas estragou a emenda mantendo a dos seus *labia minora*, provavelmente porque não entendeu, em absoluto, a que se referiam os "roxos lírios" da estrofe 37.

¹² *Op. cit.*, p. 32; o próprio Cidade parece exagerar ao afirmar que a Coelho apesar de que "obedece a critérios diferentes", mesmo assim "em mais de um passo se lhe avivaram os velhos escrúpulos" (*op. cit.*, p. 223); cf. também Anselmo, *op. cit.*, p. 41.

No Canto IV os "Pereiras arrenegados" foram eliminados por completo da oitava 32 e, na estrofe 40, tendo sido também "arrenegados" em 1572 e "rebelados" em 1584/1591, foram outra vez alterados para "ingratos". Como se fizesse diferença a alguém!

A seguir, Coelho voltou a sua pena censória para a narrativa do mouro Monçaide no Canto VII, alterando o fraseado por forma a evitar o uso das palavras "religioso" (34.3) e "sancta vida" (36.4) a respeito dum faquir islâmico. No canto VIII Coelho ultrapassa todos os limites, adulterando despropositadamente as orações de Nun' Álvares, de tal modo que, em vez de invocar a Santíssima Trindade, ele busca a misericórdia do Céu (30.4)!

A abordagem do Canto IX por Frei Manoel é muito diferente da de Frei Bartolomeu. Certamente que, tal como Ferreira, rejeita os "lascivos beijos" da estrofe 24, mas reestrutura o verso de maneira diferente. Por outro lado adoptou uma atitude mais tolerante em relação às brincadeiras da Ilha dos Amores. Ferreira tinha cortado cinco oitavas deste episódio; Coelho recuperou todas as cinco mas alterou grandemente a oitava 71 e reescreveu a estância 83 na totalidade. Para além disso, atenuou ligeiramente os elementos sensuais nas estrofes 76 (3-4) e 82 (3-4), estrofes essas que Ferreira tinha deixado passar como relativamente inócuas.

Não houve mais nenhuma edição até a de 1609. Esta versão recuperou intacto o texto de 1572 à excepção duma única estrofe, a oitava 71 do Canto IX, onde as "fraldas" das Nereidas se tornaram "vestes" e as suas "carnes" passaram a ser "partes" e o desejo, em vez de ser "ceva(do)" era "cerca(do)" (talvez simples erro de impressão). É caso para perguntar por que carga de água é que o Censor, o agostinho Frei António Freire, se deu sequer ao trabalho de mexer nesta estrofe tão pouco importante. Seja como for, a verdade é que estas curiosas emendas se arrastaram por mais cinco edições até que a de Faria e Sousa em 1639 efectuou o retorno à versão original.

Se quisermos encontrar uma fundamentação lógica por trás destas edições mutiladas, terá interesse investigar quem detinha o poder máximo, quem era de facto, em cada caso, o Inquisidor Geral. Em 1572 era o Cardeal D. Henrique, que ocupava o cargo quando foram editadas as quatro primeiras versões, e relativamente menos severas de todas, do Index português (de 1551, 1559, 1561 e 1564) ¹³. Consequentemente, a única preocupação de Ferreira em 1572 foi alertar o leitor contra o erro teológico que pudesse surgir de qualquer confusão de Deuses falsos com o Deus Uno e Verdadeiro. No en-

¹³ Anselmo, *op. cit.*, p. 21; Révah, *op. cit.*, pp. 66-68; José Timóteo da Silva Bastos, *História da Censura Intelectual em Portugal* (Coimbra, 1926), pp. 54-55.

tanto, o sucessor do cardeal como Inquisidor Geral foi D. Jorge de Almeida (que era igualmente arcebispo de Lisboa), e que assumiu o cargo em Dezembro de 1579. Figura muito mais grave e austera do que D. Henrique, entrou rapidamente em acordo com a hegemonia espanhola de 1580 e impôs o quinto Index de Portugal, de 1581, notável pela sua ferocidade;¹⁴ o seu coordenador não era outro senão Frei Bartolomeu Ferreira. Não causa surpresa que o bom dominicano, ao voltar-se para *Os Lusíadas*, se tivesse visto obrigado a enfrentar os "erros" teológicos que antes tinha tentado harmonizar, de forma benigna, e a atacar as "desonestidades e amores profanos"¹⁵ que antes deixara sem comentário. Não há quaisquer fundamentos para argumentar que houve pressão jesuíta por trás do arcebispo; este era, simplesmente, mais dedicado do que o seu antecessor à aplicação das leis tridentinas.¹⁶

É também bastante óbvio que, apesar de toda a sua aversão pelos irmãos Câmara, Camões não se opunha aos Jesuítas no geral, como se depreende das suas palavras de admiração pelo Padre Jesuíta Gonçalo da Silveira, martirizado pelo Monomotapa (X, 93) em 1561. Se os Jesuítas se sentiram especificamente atingidos – como se afirma por vezes – pela estrofe 119 do Canto X, e se fizeram pressão para que ela fosse retirada, por que motivo teriam implicado apenas com essa estrofe? Conforme já indiquei, há mais quatro estrofes da mesma laia que podiam ter produzido neles a mesma reacção.¹⁷

Não houve qualquer abrandamento imediato de severidade inquisitorial, após a morte de D. Jorge de Almeida em 1585, como se vê pela edição de 1591 de *Os Lusíadas* mas um afrouxamento vinha de facto a caminho, conforme revela a edição de Frei Manoel Coelho que, como indicam as licenças, ficou pronta logo em 1594. A publicação propriamente dita ocorreu quando era Inquisidor Geral D. António de Matos Noronha (1596-1599/1600). Este clérigo presidiu, com relativa tolerância, ao sexto Índice português (também de 1597), o qual era uma simples reimpressão da edição de Roma de menos de 12 meses antes.¹⁸

¹⁴ Anselmo, *op. cit.*, p. 21; Viterbo, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ Révah, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶ Anselmo, *op. cit.*, pp. 39-40; Révah, *op. cit.*, p. 67; Viterbo, *op. cit.*, pp. 25-26; Graça Almeida Rodrigues, *Breve História da Censura Literária em Portugal* (Lisboa, 1980), p. 25.

¹⁷ Tanto Manoel Correia na sua edição de 1613 (p. 297, verso) como Manuel de Faria e Sousa na sua edição de 1639 (4, col. 530) comentam que se considerou, frequente e erradamente, X. 119 como sendo dirigida à Sociedade de Jesus. Curiosamente, Anselmo (*op. cit.*, p. 54) insinua que Faria e Sousa foi quem deu origem à opinião de que os Jesuítas pressionaram as mutilações; o próprio Anselmo (*ibid.*, pp. 37-38) assevera que eles não fizeram tal coisa e o mesmo acontece com Viterbo (*op. cit.*, pp. 24-25). Aquilino Ribeiro estava convencido de que os Jesuítas estavam plenamente implicados no caso (*op. cit.*, p. 33) e Trigo (*op. cit.*, pp. 178, 180, 181, 185-198) estava obcecado por este ponto de vista, a ponto de chegar a escrever, erradamente, que a edição de 1609 "apenas diminuiu um pouco a torrente do fanatismo" (p. 197); cf. também Pierce (*op. cit.*, p. xiii).

¹⁸ Révah, *op. cit.*, pp. 76-79.

Contudo, novo período de severidade iria seguir-se a este breve afrouxamento geral. O Inquisidor geral de 1605 a 1613 foi D. Pedro de Castilho¹⁹ que, pouco antes da sua morte no último ano referido, fez sair o rigoroso *Regimento do Santo Ofício da Inquisição*²⁰ com todas as suas sombrias regras para os livreiros. Na verdade, o período desde a sua vigência como Inquisidor até à Restauração em 1640 é geralmente considerada como o apogeu do poderio da Sociedade de Jesus em todos os aspectos da vida portuguesa,²¹ tal como denota o sétimo e mais rigoroso de todos os Índices, o de 1624, compilado pelo Padre jesuíta Baltasar Álvares.²² Este documento foi o último a mutilar e proibir toda uma gama de textos literários antes da criação da Real Mesa Censória na época pombalina. Entre as suas vítimas mais famosas temos que contar Gil Vicente, João de Barros, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, António Ferreira, António Ribeiro Chiado, Lope de Vega e Miguel de Cervantes, de tal forma que pergunta Raul Rêgo "Quem emendava Cervantes, não teria sido capaz de emendar Camões?"

A sobrevivência específica de *Os Lusíadas* em edições virtualmente intactas durante este período deve atribuir-se sem dúvida a um determinado número de factores. Entre eles deve considerar-se de importância fundamental a existência de três traduções em espanhol surgidas muito cedo, duas em 1580 e uma em 1591, todas a partir do texto da primeira edição.²³ Não havia, por assim dizer, hipótese de manter o texto sobre a panela com essas obras a circularem. Camões tinha, além disso, adquirido rapidamente sólida reputação de poeta épico português por excelência, com fama internacional. Em 1580 o influente espanhol Fernando de Herrera já escrevia com entusiasmo acerca de *Os Lusíadas* como sendo "hermosa i elegante obra";²⁴ por seu turno, Mestre Francisco Sánchez (el Brocense), catedrático de prima de Retórica em Salamanca apontava outros méritos: "tal tesoro como este no era razón que en sólo su lengua se leyese";²⁵ seguiu-se o soneto lisonjeiro de Torquato Tasso em 1584 ou 1585,²⁶ enquanto, neste último ano, Cervantes em *La Galatea*

19 Anselmo, *op. cit.*, p. 43; Raul Rêgo, *Os Índices Expurgatórios e a Cultura Portuguesa* (Lisboa, 1982), p. 92.

20 Anselmo, *op. cit.*, p. 43; Rêgo, *op. cit.*, p. 93.

21 Anselmo, *op. cit.*, pp. 43-54.

22 Anselmo, *op. cit.*, pp. 21-22; Rêgo, *op. cit.*, pp. 92, 113; Révah, *op. cit.*, p. 78; Rodrigues, *op. cit.*, p. 27.

23 Faria e Sousa chamou a atenção para o facto de que foram feitas nesta altura outras traduções espanholas, que, no entanto, parece que não sobreviveram e possivelmente nunca foram publicadas (Cidade, *op. cit.*, p. 200).

24 António Gallego Morell, *garcillano y sus comentaristas* (madrid, 1972), p. 324.

25 Cidade, *op. cit.*, p. 199.

26 *Poesie*, ed. F. Flora (Milão-Nápoles, 1952), p. 898.

descrevia o poema de Camões como "de Luso el sin igual tesoro".²⁷ Para além disso, entre 1574 e 1611 saíram das penas de poetas portuguesas não menos de seis poemas épicos, todos directa ou indirectamente inspirados por Camões.²⁸ O prestígio de *Os Lusíadas* tornava-se inexpugnável.

O factor final e preponderante foi a existência duma figura muito poderosa que deve sem dúvida ter-se feito em apoio à obra de Camões; refiro-me a D. Rodrigo da Cunha, conhecido pela sua imensa erudição e imenso patriotismo. A edição de 1609 de *Os Lusíadas* foi-lhe dedicada quando ele era ainda Deputado do Santo Officio e o mesmo aconteceu na edição de 1613, altura em que ele tinha sucedido a D. Pedro de Castilho como Inquisidor Geral, cargo que manteve até 1616, antes de ocupar posições episcopais sucessivas, incluindo os arcebispados de Braga (1626-1635) e de Lisboa (1635 até à sua morte em 1643). Sob a sua tutela ficou assegurada a integridade textual de *Os Lusíadas*.

²⁷ *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat (Madrid, 1962), p. 748.

²⁸ Pierce, *op. cit.*, p. xiii.

Os Portugueses através da relação de viagem e cativo do "Belga" Emmanuel d'Aranda (1640)

JEAN OTTEVAERE

Em 1982, aquando da visita à Bélgica do Presidente Eanes, tinha feito, a pedido do Cônsul de Portugal em Antuérpia e do Reitor da minha Universidade, uma conferência sobre a história das relações luso-belgas, e sobretudo luso-antuerpienses: friso a largos traços que ia dos cruzados flamengos da tomada de Lisboa até ao Acordo Cultural de há um quarto de século, passando obviamente pela famosíssima feitoria portuguesa de Flandres dos séculos XV e XVI, sucessivamente em Bruges e Antuérpia. Para este Congresso, queria aprofundar o tema, estudando desta vez a visão de Portugal no espelho dos nossos viajantes. Porém, viria a ser novamente o desfile processionário das figuras nessa óptica relevantes ao longo da História. De modo que desisti do projecto inicial, virando-me para uma aproximação digamos menos "turística", mais inovadora, e sobretudo mais *pontual* da matéria, na consideração de que o que há-de ficar na memória de congressistas, será, talvez antes de mais nada, o achado específico, inédito, ou pelo menos inaproveitado.

Há quem viaje pelo prazer ou por curiosidade, outros por razões de estudos ou de ofício, e o que se nos conta com uma aparência de gratuidade descontraída – vejam o Montaigne, o Garrett – pode ter grande interesse. Há também quem, por coacção, venha a conhecer a fundo sítios na sua essência e existência, tornando-se incomparável guia para vivências pagas com sangue em regiões das menos turísticas concebíveis, e que, faltos de todo o respectivo depoimento, nunca conheceríamos: por exemplo, no passado, a vida de prisioneiro numa fortaleza, "graças" aos sofrimentos, algo edulcorados

na escrita, de Sílvio Pellico, ou dois séculos antes, a vida de cativo e de escravo às mãos dos "Turcos" de Argel graças à Relação do meu compatriota Emanuel d'Aranda.

Do tal Aranda, soldado de origem aragonesa, mas nascido em Bruges em 1614, cidade onde morreria à volta de 1694, pouco se sabe além do que ele próprio contou. Escreve em francês, com sabor, com pitoresco, manifestando uma grande atenção aos pormenores concretos; sabe flamengo, é ignorante da língua espanhola e vai ao país de Cervantes na intenção de a estudar. Seja como for, reivindica a sua qualidade de flamengo, expressa saudades de Dunquerque, seu porto de partida, que ainda não era francês em 1640 e que faria parte em 1668 das anexões de Luís XIV, e da Bruges natal.

A Relation de la Captivité et Liberté du sieur Emanuel d'Aranda, jadis esclave à Alger conheceu seis edições entre 1656 e 1671, publicadas em Bruxelas, Paris e Leida, ou melhor, conheceu quatro edições completas e duas parcelares, já que o que o autor chama de "Relations particulières" (que chegaram ao número de cinquenta) se acrescentou, a título de exemplificação por via de casos interessantes, com bom acréscimo de treze das mesmas em determinada altura, ao núcleo primitivo de apenas setenta páginas, ele próprio avolumado a partir da segunda edição com uma dissertação histórica sobre as antiquidades da cidade de Argel, as conquistas dos dois irmãos piratas, os Barba-Roxa, e com uma descrição da cidade de Argel.

Portanto, a versão mais completa da obra de Aranda, i. e. a que veio à luz na edição de Bruxelas de 1662, dita terceira (com adjunção de treze "relations" e quatro gravuras) é um in-12 de quatrocentas páginas: livro quadruplo, espécie de vade-mecum da questão, em que a Relação do cativo ocupa 116 páginas, o Sumário da antiquidade da cidade de Argel 32, a Situação, força e política da mesma 17, e as chamadas Relações particulares (50 em número, nesta mais completa das edições da obra) 232.

Charles-André Julien, reconhecido especialista da História da África do Norte (v. livro homónimo em francês, Paris, 1975), considera que as "Relations particulières" constituem "une des meilleurs documentations sur l'esclavage", e diga-se de passagem que só conheceu 37 delas, conforme ele próprio confessa e a edição que consultou.

Para as duas últimas tiragens (Leida, 1671), observa-se total destaque das tais Relações particulares, que agora saem à luz isoladamente, aliás com título mais próprio de novelística, de ficção do que de memórias, como se se tratasse da derradeira etapa duma metamorfose entômica, p. e. a da borboleta. Dou aqui as novas intitulações, significativas da referida autonomização: *Diverses histoires morales et divertissantes (!)* e *Suite de la troisième partie*

des relations de Sr. E. d'A.,; contenans plusieurs moralitez et choses divertissantes. A seguir às Diverses histoires..., a bibliografia de A. Cioranescu, de indiscutível autoridade, indica: "Même ouvrage", com que remete para a edição acrescentada de treze Relações.

A bibliografia secundária é das mais reduzidas. Uma evocação de 19 págs. em *Les Voyageurs Belges*, compilação narrativa de Jules de Saint-Génois, iniciador do romance histórico à Walter Scott na Bélgica; trabalho já com cento e vinte anos, de cunho ainda romântico. Outro artigo, de 25 págs., numa obra de conjunto; *Les Flamands en esclavage*, por H. Barlet (1922). E, além do acima-mencionado Ch.-A. Julien, numa notícia de cinco págs. na *Biographie Nationale de Belgique*, apenas uma breve menção de existência na rica colecção da editora Aguilar, *Viajes de Etranjeros por Espanã y Portugal* (tomo II, p. 28).

Eis, que eu saiba, tudo o que se pode ler sobre tão sugestivo e rico "viajante" de quem passo agora a dar, em ante-estreia a uma reedição que em breve tenciono fazer, o que directamente respeita a Portugal. Antes disso, convém todavia traçar rápida síntese do quadro geral, quer dizer da "Relation de la captivité et liberté" propriamente dita, salientando já uma ou outra referência de interesse português.

Em 1640, Aranda está em Espanha há um ano, para visitar o país e aprender a língua. Tenciona regressar, mas não por São Lúcar de Bareameda porque os "Turcos" infestam as costas andaluzas e portuguesas. Com três companheiros, seus compatriotas van Caloen, Saldens e du Cherf, embarca em São Sebastião num navio inglês. À latitude de Arrochela, captura por uma fragata turca, donde lhes gritam em flamengo *Strýkt voor Algiers!* (= Rumo a Argel). Primeiro comprados pelo Bassa (governador em nome do Sultão), depois por Alli Pagelin, general turco espirituoso, finório, às vezes cruel, mas bom pagador de promessas; personalidade moral com horror ao que o nosso autor chama de "pecado abominável", razão pela qual guarda em casa quarenta rapazes cativos de 9 a 15 anos, que servem de pagens e não podem sair. No palácio há também vinte mulheres cristãs. O general, bastante mais simpático do que o Bassa, desempenha no livro um papel de grande importância como patrão dos três flamengos e herói de vários casos contados nas Relations particulières. Segue a descrição do "Banho" de Pegelin, vasta abóbada de vários andares com galerias, alojamento meio-subterrâneo da chusma das galés dele, a lembrar um tanto as confusas ramificações, a vetustade e também a multiplicidade das traficâncias que se observam na cadeia de *Midnight Express*. Vivem lá 550 escravos de todas as nações num espaço hermeticamente fechado à noite e que é ao mesmo tempo dormitório,

mercado, igreja, centro de reunião, taberna...; tudo sem mulheres, mas numa promiscuidade tal que o desgostado Aranda e mais os outros três preferem dormir em cima, na açoteia. Recebeu, como todos os presos, cinco varas de pano para camisa e calções, e um cavaleiro português prestável, escravo como os outros, lhe indica a quem se dirigir para os mandar fazer. Todos os escravos, ou quase, são marujos. Os Turcos são soldados e mandam neles, que remam nas galés. A oposição entre Turcos, escravos (quarenta mil), renegados, mouros, mouriscos, judeus, alarbes, bárbaros é constante, a ponto de se poder falar duma sociedade de antagonismos. Infelizmente, a simples definição dessas várias categorias levar-nos-ia longe de mais. Saibam, à falta de outros pormenores, que os trânsfugos do reino de Granada (1492), os Mouriscos, tiveram muita influência, por empreendedores e agressivos, na constituição do mundo argelino que se nos evoca, que os Alarbes são rústicos que dormem ao relento, que os Judeus não podem (salvo por intermédio) comprar escravos, que os Turcos se embriagam no Banho com os presos, mas que não podem de maneira absoluta vender vinho, de modo que certos detidos se enriquecem rapidamente escoando o conteúdo dos tonéis apresados com os barcos em que iam. Os escravos, excepto quando trabalham fora, não recebem de comer, devendo recorrer a mil ardis, e sobretudo à prática sistemática do roubo para se sustentarem: o despojo de cada dia é vendido na Banho, de noite. Essa necessidade absoluta de se desembaraçar de qualquer maneira confere ao livro, junto com o humor e o poder de reprodução visual do flamengo, apesar da sujeira, da angústia, das traições, do estafamento, dos maus tratos, uma espécie de cunho picaresco, que não é triste, mas antes vital!

A língua do sítio é o *franco*, de que se dão diversos exemplos. Nos dizeres de Aranda uma "olla podrida" românica em que entram o italiano, o espanhol, o francês e o português. Busquei o português, claro, em bom filólogo, mas francamente, não sei se "cepo", "arraís", "cafila", "canalla" não pertenceriam na origem ao idioma castelhano, donde no dito *franco* se importaram. Ainda bem, aliás, que existisse tal gerigonça, porque aí havia vinte e duas línguas representadas.

Ainda bem que Aranda e os companheiros são achados "selvagens" ainda (é o termo) para remar nas galés. Ocupa-se ele de carregar sacos de trigo; recebe emprestada dum cambista importância restituível, com os juro, em Antuérpia; corrompe o guarda-mor e faz-se aguadeiro dum subordinado de Pegelin; vê-se despedido porque ofereceu vinho a uma jovem escrava inglesa: ah! juventude, exclama, e "vira" ajudante de pedreiro.

Esforçam-se os três por esconder a sua verdadeira identidade: menos conhecidos, tanto menos valem. O pior é ser-se considerado um príncipe por Pegelin ou pelo Bassa: sobe tanto o preço do resgate que se acaba por morrer de velhice em Argel.

Há seis meses que estão sem notícias. Um belo dia aparecem dois turcos a servir de intermediários. Poderão ser trocados contra cinco turcos presos em Bruges. Porém, o Bassa e a avó mourisca de um dos presos de Bruges exigem um monte de dinheiro. Passar-se-á mais um ano antes que possam afinal ser trocados em Ceuta, já possessão espanhola naquela altura. Mas antes disso, teremos direito à dantesca descrição da masmorra ou cadeia subterrânea de Tetuão, onde ficarão meses a fio: 170 pessoas de costas no chão numa escuridão quase completa, apertadas a mais não poder no meio da bicharada e das imundícies.

Na Relação daquele cativo que durou perto de dois anos, não se volta a falar dos Portugueses, a não ser num passo em que um padre redentorista se recusa a resgatá-los. Enquanto houver espanhóis presos, terão prioridade, já que mandamos para a Espanha as nossas esmolas para conseguir o resgate dos nossos nacionais, eis a resposta dos bondosos padres. E de facto, como adiante veremos, o antagonismo ibérico, nesses anos de 1640 - 1642, aparece com notável frequência nas aventuras do Aranda.

Ao longo da sua relação de cativo, Aranda não deixa de remeter a todo o talho de foice para as Relations particulières, onde a matéria, os casos, se acharão desenvolvidos à parte com essa pormenorização, essa iluminação específica que a narração contínua dos acontecimentos centrais não permite. Estamos pois em presença de uma variante do sistema das "gavetas", que a história do romance conheceu (abonações no *D. Quixote*, na obra do Scarron, do Lesage, etc.). O tal "roman à tiroirs" consente a intercalação de novelas ilustrativas (*exemplaires*), amiúde "autobiográficas", narradas por um ou outro dos protagonistas do romance. No entanto, é aqui diferente na medida em que muitas vezes as histórias de Aranda dizem respeito aos actores da narração-quadro embora não sejam contadas por ninguém dentro dessa. Há, quando muito, um "contista" constituído pelo próprio Aranda, cujo intervencionismo na primeira pessoa resulta qualitativa e quantitativamente pouco importante nas Relations particulières, se bem que esteja ele a escolhê-las. De modo que não há reveladores jogos de perspectiva, "mises en abîme", bolsas narrativas na própria tecelagem do livro. Trata-se de novelas autónomas, mas adventícias, que exemplificam o que não se teve tempo de dizer, e dão posteriormente ou paralelamente espessura, opacidade, relevo inesperado a personagens até episódicos e secundários.

Diga-se já que a visão dos Portugueses é fragmentária, com bons e maus traços sem denominador comum. Aliás, o Manuel Flamengo é pouco generalizador, salvo (e aqui peço desculpa aos nossos simpáticos hóspedes britânicos) quando fala dos Ingleses, que não escapam ao desdém. O Inglês, diz ele, é mole, deixa-se morrer sem reacção; na praça valia o terço do preço dum meridional, italiano ou espanhol! Pelo resto, vêem-se também uns turcos bons, portugueses e franceses amáveis. Salienta o humor e a generosidade dum judeu, a bondade e o espírito de justiça duma preta. É relativamente pouco preconcebido: às vezes declarações de ateísmo o fazem sorrir, concebe um ecumenismo do desespero, cita favoravelmente casos de tolerância. Em duas palavras, fora dos Ingleses e do "pecado abominável", não passa condenação definitiva sobre humano algum.

Na respiga do que concerne aos Portugueses, não posso evitar de todo o descritivo. Mera enumeração seria insuportável, por isso tento dar um mínimo de presença ao narrado, condensando em cinco ou seis umas quarenta e cinco páginas. Repito que as "Relations particulières" são uma colecção de casos e ditos memoráveis do cativo, frequentes vezes com autêntica feição novelística, e que portanto não pertencem literariamente ao género da "Relation" principal, que se situa entre a literatura de viagens e a das memórias.

A primeira relação conta dum padre espanhol que vem residir em Lisboa, onde se casa e até assenta praça na intenção de "habiter un pays nouvellement conquis des Portugais, situé sur la rivièrre des Amazones aux Indes". É preso por um barco turco e levado a Argel. Aí, depois de várias entrujices, da nascença de quatro ou cinco filhos de duas mulheres que teve (sem escrúpulo de esconder casamento anterior), vem denunciado por portugueses que o reconhecem no momento em que quer dizer missa para ganhar a subsistência.

Relação IV. Na terrível masmorra de Tetuão, numa sexta-feira de Quaresma, de noite, espanhóis e portugueses fustigam-se veementemente para fazer penitência, mas sem dizer palavra. Ouvindo o incessante tique-taque no mais profundo silêncio, turcos de fora chegam a persuadir-se que os presos estão a cavar túnel para se escaparem. Daí o título deste nº IV, "Les ignorants s'imaginant d'étranges choses".

Relação VIII. História dum fidalgo português, D. Francisco de Mascarenhas, que se metera num duelo em Lisboa e foge para a Baía, onde se alista como soldado. Anos depois, é preso pelos turcos na viagem de regresso. Comete a imprudência de dizer que é neto dum general activo no Brasil. Resultado evidente, o Bassa pede 4000 ducados para o seu resgate. Nota Aranda a pouca cautela. Para que serve o dinheiro? responde o vaidoso.

Afinal, consegue-o. Entretanto, seu pagem tinha sido pervertido e feito muçulmano por um renegado português. Combina D. Francisco com um corsário turco que o soltaria na costa portuguesa. Recusa passar por Espanha por ódio aos inimigos (estamos em 1642). Seu navio é perseguido por outros, franceses, e vem dar novamente à costa norte-africana. Pouca sorte! A narração não se resolve, fica a meio: enquanto conta os factos a Aranda, passa por aí um jovem vestido à moda de Flandres que conhecera D. Francisco na Baía. Confessa ser judeu, embora tivesse aparecido com frequência à missa na cidade brasileira, fingindo ser cristão.

Relação XI. Da ingratidão dum português. O capitão turco chamado Moro tinha um criado português. Um dia em que estava perto da costa lusa, diz-lhe Moro: — Retoma a tua liberdade. E o faz desembarcar. Depois, nota que o criado lhe tinha roubado todas as suas camisas. Nunca mais! A próxima vez que o apanhar, rema nas galés!

(Ver adiante o resumo da Relação XIV, com que se conclui esta parte)

Na Relação XX, "Mulher e vinho enganam os mais astutos", vemos um D. Oenófilo (neste nome, que é do Aranda, os bons helenistas que são terão reconhecido um amigo do vinho), de ilustre família portuguesa, cujo melindroso timbre desemboca na mania dos duelos. Condenado à morte, foge para as Índias, "le commun asile des malfaiteurs portugais". Sem mais comentário do narrador, tudo leva a pensar tratar-se de novo do Brasil. Captura pelos turcos, claro. Na escravidão, namora a patroa. Cavaleiros de Malta o fazem beber. Assiduidades mais apertadas junto da patroa. Entra o dono da casa. Rixa, o português defende-se valentemente. É condenado a ser queimado. Todavia, o Bassa o salva, pretextando que doravante pertence à justiça do Sultão e que ele, seu representante, o toma como escravo, porém com peso de quarenta quilos atado à perna. Bom moço, D. Oenófilo, e de óptima educação: os seus compatriotas o vêm amiúde visitar e ajudar. O patrão, esse, fica sem o seu escravo, com lembrança das pancadas, e, assim diz o texto, fama de comudo.

A Relação XXIII tem pouco a ver com Portugal, salvo quanto ao emprego da linguagem na diáspora judaica. Conversa Aranda com uma moça judia em casa de quem assiste em Tetuão, Marrocos, ela falando português, ele franco. Estamos nos anos 1640-1642. Século e meio mais tarde, Filinto Elísio ainda poderá comunicar em Português com judeus de ascendência lusa radicados em Amesterdão, conforme ele próprio conta.

O número XXX, eco do conflito ibérico no cativo, é inteiramente consagrado a assuntos portugueses. Acho bem fazer dele leitura (in casu, transcrição) integral. Verificarão que desta feita a moral do caso é sentença, já

não do autor, mas dos carcereiros turcos eles mesmos, o que não deixa de ter piada.

RELATION XXX

Querelle d'Esclaves Espagnols & Portugais

J'ay parlé dans ma precedente Relation d'une Eglise Chrestienne, qui est en la ville d'Alger au Bain de la Duana, quelques Esclaves Portugais estoient Maistres de l'Autel de cette Eglise. En l'an 1641 .le 15. d'Aoust Feste de nostre Dame, l'Autel estoit bien orné, & entre autres ornements estoient sur l'Autel les armories du Royaume de Portugal, avec ces mots: *Exaltat humiles, & deponit superbos*. Apres que les services furent achevez, & que les Chrestiens se furent presque tous retirez, entrerent deux Esclaves Espagnols, ou pour prier, ou pour voir par curiosité les ornements, & approchans de l'Autel, l'un d'eux qui sçavoit pour trois souls de Latin, commença à lire ce qui estoit escrit sur les armories de Portugal: l'autre demanda ce que c'estoit à dire; son Camerade luy respondit: Cela signifie, Dieu esleve les humbles, & abaisse les superbes: ce qui est au mepris de nostre nation Espagnole (car la mesme année le Portugal s'estoit revolté) sans plus de ceremonie, l'un des Espagnols arrache les armories avec l'inscription, les deschire, & jette les pieces emmi la place. Cela ne fut pas si tost apperçu d'un Esclave Portugais, que l'Espagnol avant qu'il peut sortir de l'Eglise, & gagner la porte, eut quelques coups de poing. Les Espagnols en se deffendans, se retirerent hors l'Eglise, par une place du Baing: & quoy que la place fut remplie des Portugais, ils gagnerent la ruë; tout le monde se mit aussitost alentour des combatans. Ceux qui estoient affectionnez pour le Roy d'Espagne, secouroient les Espagnols; mais les Portugais ne manquoient pas en grand nombre de donner assistance à leur Païsans, de sorte qu'en moins d'une demie heure de temps c'estoient comme deux armées d'Esclaves Chrestiens, qui s'entrebattoient à coups de poing, pierres, & bastons. Les Turcs voyants cet tumulte des Esclaves, en demanderent la cause: & l'ayans appris, dirent aux Esclaves, Chiens, canailles & sauvages, cherchez

premierement vostre liberté, & vous poudrez apres à votre aise disputer les querelles de vos Roys en campagne, & non pas icy: sur cela à coups des cordes, & des nerfs de boeufs, ils separerent les combattans, & les chasserent chascun en son logis. (3^a. ed, Bruxelas, 1662, pp. 287-289).

Semelhante anedota histórica, talvez pelo seu carácter colectivo, pode não ser representativa da forma novelística a que aludi. Porém, é justamente o seu interesse histórico que me convenceu de a transcrever.

Relação XXXI, ou *Quanto perigosa pode ser a cortesia dum patrão*. Em 1641, depois de o duque de Bragança ter tomado posse do país, mandou emissários para as ilhas e praças com guarnições militares para que tomassem depressa o seu partido. Um deles, eclesiástico, foi preso pelos turcos, mal chegado à barra do Tejo. O general Alli Pelegin o comprou e o acumulou de cortesia, como grande finório que era (ou, na circunstância, pensava ser). O outro deixou-se enlevar e não desmentiu ser pessoa de importância. Dizia a missa para os escravos portugueses, que lhe tinham imenso respeito, mas quando soube a fortuna enorme que Pegelin pedia para o seu resgate, morreu depressa de tristeza.

Alusão a "las Islas Barlingas" (Relação XXXIV) à latitude das quais se encontra um navio inglês, e mais adiante às costas portuguesas, ao largo delas corsários argelinos se aventurando; não mais.

Interessante é XLI. Aí encontramos, em 1641, certo engenheiro francês capturado pelos turcos a caminho de Portugal, para onde tinha sido mandado pela Holanda (as "Províncias Unidas", naquela altura) para ajudar "au duc de Bregance, pretendu roi de Portugal l'an 1641"... Especificidade do francês: é pirotécnico, perito em fogo grego, e portanto muito valioso para os armadores argelinos. Era homem astucioso: renega, faz-se turco, finge participação nas expedições, com as suas artes. Até que, em frente de Lisboa, consegue pôr o pé a bordo dum poderoso navio inglês que ele tinha por missão atacar com inflamáveis, e assim se salva.

Relação XXXII. O padre José, dominicano espanhol preso pelos turcos, era um folgazão amigo de comer, beber e viver bem. Tanto assim que julgou preferível converter-se ao Islão para estar à vontade. Antes disso, como o dinheiro do resgate não chegasse, o patrão lhe tinha mandado dar pauladas por um português, já que um espanhol tinha recusado por medo de ser excomungado: ao português, diz o texto, tanto se lhe dá, e até dá-lhe gozo bater num espanhol. Mais tarde, o padre José é mudado de "banho" porque

nesse onde estava, os Portugueses não o deixavam em paz. Sempre os anos da Restauração! A propósito, a história acaba bastante mal. O ex-padre José reconsidera a sua abjuração, veste à cristã; vem processado e queimado vivo.

Para terminar, a relação XIV (fora do seu lugar por razões de apresentação) conta de Saban Gallan Agá, comandante argentino oriundo da raia de Espanha, donde tinha desaparecido em menino. Um dia, ele comprou no mercado um pequeno pescador português, e disse-lhe: — Devo lá 150 moedas (patações) a um parente. Se me prometer de lhos pagar, desembarco-o perto da sua aldeia do primeiro barco corsário que zarpar.

O que foi feito. Infelizmente, o pescador foi preso outra vez. Evito os pormenores, o essencial sendo que desta feita foi a Argel pagar ao Gallan parte do seu resgate em tabaco, aí raro e caro, com um barco português que ia buscar escravos libertos. Mas o magnânimo ex-compatriota não o quis aceitar, e reconhecendo a honestidade, tanto quanto a ingenuidade, do português, respondeu-lhe: — Volte viver em paz junto dos seus em Portugal com o produto do seu tabaco.

Quis rematar com esta nota idílica, excepcional no livro, a evocação dos casos relevantes.

Em resumo, num total de cinquenta relações, encontramos doze com referências mais ou menos extensas aos Portugueses e a Portugal, i. e. uma proporção assaz honrosa. Dizem respeito na sua maioria a traços de impetuosidade (duelos, rixas), de amor-próprio, mas também de solidariedade. Contudo, as de mais insistência pelo seu comprimento ou pela sua repetitividade dentro duma mesma história, respeitam à actualidade, ou seja ao conflito ibérico da Restauração, com outras palavras ao povo português na sua identidade e singularidade. Acrescenta que jamais há confusão de portugueses com espanhóis, ou vice-versa. Os casos "portugueses" aqui apontados totalizam quarenta a cinquenta páginas em 232, quer dizer entre uma quinta e uma sexta parte do conjunto.

Não queria pôr o ponto final a esta comunicação sem sugestão de possíveis alargamentos da matéria. Primeiro, quanto à literatura e à posição, situação pessoal dos autores relativamente ao cativo. Cheguei à conclusão de que se podiam estabelecer seis categorias principais. De cada uma citarei apenas um ou dois exemplos, entre centenas, dos que me acudiram ao espírito e que melhor conheço.

1. Experiência vivida traduzida sob forma de autobiografia: caso do francês Saint Vicent de Paul, alcunhado de apóstolo das galés, preso pelos turcos à volta de 1607, como conta nas suas belíssimas cartas; e naturalmente, caso do nosso Aranda.

2. Ficção de inspiração autobiográfica: caso da célebre história do cativo no *D. Quixote*, caso do pequeno romance do comediógrafo Regnard (fins do séc. XVII), *La Provençale* (nome de navio); caso talvez das *aventuras au Maroc du temps de Louis XIV*, narração exageradamente negativa ambientada no reinado do famigerado Moulay Ismaïl, figura, aliás, a ser reevaluada actualmente.

3. Reportagem, jornalismo (porventura menos no estilo), factos sabidos no sítio e relatados na primeira pessoa: caso das cartas de Portugal e de Ceuta, da autoria de Vincent Voiture, o papa da preciosidade (1633).

4. Peripécia numa ficção pura e simples, e até truque narrativo às vezes: caso de um outro conto do Trancoso, da comédia de Cyrano de Bergerac (séc. XVII) *Le Pédant Joué*, que inspirou o Molière, duma novela intercalar no *Roman Comique* de Scarron (séc. XVII), do romance *Histoire d'une Grecque moderne* (abbé Prévost, séc. XVIII), com a sua interessante versão (e inversão) de tema pigmalionesco; caso dos *Gulliver's Travels* (1726) do Swift, de *Aline et Valcour, ou le roman philosophique*, do Sade. Nestes dois últimos títulos, simples desvios de barcos por piratas.

5. Mera referência mental na boca de alguém: na ficção, caso do *Ruy Blas* de Vítor Hugo, através do personagem de D. César de Bazan; na História e oratoria, como quando o Boussuet chama Argel de "ninho de abutres".

6. Afinal, na historiografia, com o que se escreveu sobre famosos pilotos e corsários portugueses, um Pêro Galego, um Loureiro, o primeiro "terror dos Barbarescos" do séc. de Quinhentos; na *História de D. Duarte* de José Ramos-Coelho (há um século escrita), em que conta como D. Duarte desbaratou um pirata que o atacava na barra do Tejo, perdendo no recontro o seu querido copeiro.

É evidente que em muitos dos casos citados se fica pela primeira etapa do cativo, a saber a do ataque por parte de piratas magrebins.

Não será original, há exemplos disso, mas com o cativo para resgate às mãos de corsários norte-africanos (tanto como com as Cruzadas, os Descobrimentos, em parte as histórias de Inês de Castro, de Faustus, de D. João) podemos constituir um dossier temático muito completo: géneros, situação dos autores, instrumentalização ou tema existencial profundo (e. g. no *D. Quixote*), o cativo foi ingrediente universal. Todavia, é preciso não confundir. Não é um grande tema dos que a tematologia estuda, como o são Prometeu, o valor iniciático dos vulcões, do ventre da baleia (Vítor Hugo, Jonas, Pinóquio). A tematologia ajuda pouco a situar captura e cativo. São elementos sujeitos a flutuações do seu valor. Enquanto Inês, Fausto, D. João

são sempre fulcrais, o cativo pode ser metáfora do exílio ou banal transição narrativa.

Na ópera, ninguém ignora *Le Turc Généreux*, segundo acto das *Indes Galantes* de J.-Ph. Rameau, *Die Entführung aus dem Serail*, de Mozart, e *l'Italienne à Alger* do Rossini.

De notar que o cativo em Constantinopla-Istambul é de conotação completamente diferente no seu aproveitamento artístico. Trata-se agora, já não de dinheiro, mas, como é sabido, de perseguição sexual. Os desejos do Sultão, as complicações no seu harém são de facto os actores principais do enredo.

Na História, tinha havido um precedente. Uma bisavó de Giorgio Baffo, patriciano de Veneza e poeta licenciado, capturada pelos Otomanos, veio a ser sultana e mãe de Mehmet III. Baffo aparece nas *Memórias* de Casanova (1^a. Parte).

Last but not least, importa dizer que a captura para resgate em águas mediterrâneas, não foi, e de longe, uma exclusividade muçulmana, não se exerceu apenas, em outros termos, no sentido maometanos contra cristãos. Conta o médico e historiador radicado em Itália Joseph Hacoheh (séc. XVI), na sua crónica em hebraico intitulada *Emek Habacha (Vale of Tears)*, The Hague, 1971, p. 86), que já noventa anos antes de Aranda, em 1552, setenta judeus vindos por mar de Salonica foram capturados por monges da ordem combatente dos Hospitalários de São João de Jerusalém, que os levaram para Malta, e só os libertaram passado bastante tempo e mediante pagamento de resgate para todos eles.

O destino do humorismo romântico e o realismo lírico de Cesário Verde

JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

Quando em 1874 Cesário Verde, sob o pseudónimo de Margarida, publica na *Tribuna* o poema "Cadências tristes", o Romantismo então possível decompunha-se entre nós, mais às mãos da (sub)literatura que dele se reclamava, e às mãos do seu desencontro com as novas exigências socioculturais, do que por efeito dos ataques de uma crítica consequentemente inspirada no Realismo, no Parnasianismo ou no Naturalismo.

Todavia, nesse poema da primeira fase da sua obra, integrado numa iniciativa de homenagem a João de Deus, Cesário Verde firmava um marco, modesto mas digno de registo, para a sinalização de próximos avatares do Romantismo. Sintomaticamente, Silva Pinto não o recolheu n'*O Livro*; mas já David Mourão-Ferreira chamou a atenção para ele ¹.

Nessa sequência de quintilhas de alexandrinos logo singularizadas por um título revesso perante a motivação gratulatória, Cesário toma posição contra aqueles que "tentam proscrever a sensibilidade, / E querem denegrir o cândido lirismo", extravasando notoriamente do mero intuito de enaltecimento da lírica transicional de *Campo de Flores* ². Não há razão para restringirmos tal posição a uma atitude de inércia, nem para atribuí-la ao retardamento perante as novas correntes estético-literárias – mesmo se é facto que, durante toda a segunda metade do século XIX, os próprios escritores que dizem propugnar um projecto realista ou naturalista, e que arvoram estandartes anti-românticos, permanecem afinal fundamente apegados a um conceito romântico de poesia ³.

¹ Cf. David Mourão-Ferreira, "Notas sobre Cesário Verde - I", in *Hospital das Letras*, 2ª ed., Lisboa, I.N.C.M., 1981, pp. 67-68.

² *Obra Completa de Cesário Verde*, 2ª ed., Lisboa, Portugalíia Editora, 1970, pp. 134-135.

³ Vejam-se os inequívocos resultados da sondagem a prefácios e textos similares levada a cabo por Margarida Vieira Mendes: "O conceito da poesia na 2ª metade do século XIX à luz dos prefácios de então ...

(num contraste metaliterário que os textos líricos e sua poética implícita só corroboram).

Testemunhos vários e, sobretudo, os poemas que de imediato (1874-75) Cesário Verde vai publicar mostram que o autor de "Frígida" (aliás, primitivamente "Humorismos de amor") sabe já bem o que está restritivamente datado na evolução da cultura e das artes, o que então é cediço em literatura e o que deve sobreviver para, transformando-se, fecundar decerto uma poesia futura que, precipitadamente, se houvesse de julgar de todo nova.

Cesário defende, em "Cadências tristes", uma poética que não pode prescindir de um vector emotivo, de um vector vidente e de um vector evasivo: "E, ó meigo visionário, ó meu devaneador, / O sentimentalismo há-de mudar de fases". Fá-lo de maneira a constituir afinal esse poema em congruente limiar de uma obra que, se suscita inegavelmente uma impressão global de contenção subjectiva e emocional, se não de fria segurança (inume aos efeitos opostos de dispersas ocorrências textuais, como quer Vergílio Ferreira)⁴, sempre se articulará com uma concepção da arte (e da sua pragmática) em que "a melodia" e "a comoção"⁵ detêm um papel relevante, mesmo quando jugulado ou dissimulado.

Este poema vale, para nós, desde logo como um eco da controvérsia que, na sequência da *Estética* de Hegel, se generalizara na Europa da primeira metade do século XIX, sobre a agonia da arte, e em particular da poesia lírica romântica, por incompatibilidade com a nova era de racionalismo científico e com as novas condições socio-económicas. Mas vale também como resposta a essa questão em convergência com a que A.P. Lopes de Mendonça e Rebelo da Silva haviam já dado, refutando a iminência da morte da poesia lírica (romântica) em nome do advento nessa poesia de uma nova forma expressiva, à maneira de Heine⁶.

Réplica muito afirmativa, o poema "Cadências tristes" constitui uma aposta na pervivência da poesia lírica com matriz romântica; e, portanto, não só uma antecipada desautorização do Naturalismo, como ainda uma antecipada divergência das fórmulas canónicas da poesia no Realismo.

Contra a proposta de ler a evolução da poesia de Cesário como a de um trajecto sem solução de continuidade desde a matriz romântica até à antecipação de uma arte trans-realista, tenderão alguns a lembrar os poemas de

Persistência do Romantismo", in AA. VV., *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal*. Lisboa, INIC, 1990, pp. 61-94.

4 Cf. Vergílio Ferreira, "Relendo Cesário", in *Espaço do Invisível - III*. Lisboa, Arcádia, 1977.

5 *Obra Completa de Cesário Verde*, p. 135.

6 Cf. Maria Manuela Gouveia Delille, *A recepção literária de H. Heine no Romantismo português*. Lisboa, I.N.C.M., 1984, pp. 94-95 e 112-113.

uma fase dita, habitualmente, "à maneira de João Penha" e situada também por 1874 – isto é, os quatro poemas enfeixados por Silva Pinto sob o título de "Ecos do Realismo" para o *Jornal da Tarde* do Porto, e que hoje vemos terem sido logo secundados por outros poemas afins, como o soneto "Heroísmo" e os tercetos "Cinismos", e ainda um pouco por "Arrojos" e "Vaidosa".

A avaliação da índole desses poemas e do seu valor evolutivo ressentem-se dos equívocos que em geral alimentam as referências à *Folha* (afinal tão eclética) e ao propalado realismo de Penha, bem como da obliteração das diferenças entre Cesário e a orientação das *Rimas* – diferenças, no entanto, notórias e relevantes, e inevitáveis na medida em que a reacção contra a edulcoração erótico-sentimental não mergulha em Cesário no filintismo tardio ou no classicismo emburguesado de João Penha⁷.

Considerados peculiares apenas devido à inflexão brusca no final de tom jocoso (satírico? irónico?), desmistificadora da idealização emotiva e/ou social do corpo do poema, aqueles textos de Cesário Verde devem ser lidos em conexão com outras produções do mesmo Cesário, coevas mas mais sintonizáveis com "Cadências tristes": por um lado, os poemas panfletários "Ele" e o perdido "O Voto Negro", tão próprios do nosso terceiro Romantismo e tão diversos da intervenção realística do ulterior "Desastre"; por outro lado, poemas representativos de certos trânsitos, por vezes na pegada de Baudelaire, do Romantismo tardio para um proto-Decadentismo ou para um pré-Simbolismo⁸ ("Cantos da Tristeza"/"Setentrional" e "Fantasias do impossível – Caprichos"/"Responso", e ainda "Esplêndida" e "Flores

⁷ Com efeito, a poesia de Penha, que aliás também tem sido abusivamente qualificada de parnasiana e que dissente muitíssimo da poética e da prática textual de Gautier, Leconte de Lisle, Banville, etc., é, na sua primeira fase, uma curiosa retoma do Classicismo tal como ela era possível na atmosfera burguesa do Portugal da segunda metade de Oitocentos: isso se verifica no tratamento do fluir do tempo e do *carpe diem*, na visão hedonista do amor, na fusão orgiástica de erotismo, vinho e canto, no léxico e na construção da frase. Esta retoma vem notoriamente filtrada, numa personalidade atreita ao pitoresco e à chalaça peninsular, pela leitura dos arcades, pela sedução do espírito faceto de algum Neo-Classicismo nosso (a que António José Saraiva chamou "realismo satírico", pensando em Tolentino, Cruz e Silva, Garção, Abade de Jazente, etc).

Esta feição horaciano-filintista cedo se atenua na poesia de João Penha. A recolha tardia de *Novas Rimas* (1905) e os livros seguintes mostram-no derivando nitidamente para o Neo-Romantismo, quer pelos temas e estilemas aí predominantes, quer pela oposição teórica à estética objectivista de Taine (em favor de um subjectivismo abstraído das hegemonias coevas). De resto, como apontou Maria Amália Ortiz da Fonseca (*Introdução ao estudo de João Penha*, Lisboa, Portugal Editora, 1963), esta faceta neo-romântica insinuava-se já desde os inícios da trajetória de Penha, fazendo com que mesmo em "Vinho e Fel" as guinadas finais jocosas pareçam posições ou artificiosas perante o empenho declamatório e sentimental precedente. De resto, nos seus pronunciamentos estético-literários, mesmo quando pretendia defender o labor formal do Parnasianismo, João Penha nunca dissentiu substancialmente da persistência do Romantismo (cf. Margarida Vieira Mendes, *op. cit.*, pp. 74 e 77).

⁸ Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românticos, 1975, pp. 111-113.

venenosas"/"Meridional", para não falarmos das deliquescentes e medíocres "Melodias vulgares"/"Flores velhas").

Depois, os referidos poemas de Cesário Verde, ditos à maneira de João Penha, ganharão em ser lidos em equação com a tradição romântica de *humour* ou de humorismo (literatura inglesa de Byron e outros, literatura alemã de Jean-Paul e Heine, alguma literatura francesa receptiva a essas influências...). Trata-se do humorismo romântico tal qual, dobrado já o meio do século, A. P. Lopes de Mendonça o começara a difundir entre nós. Humorismo literário, este, que a derradeira poesia romântica portuguesa tentava realizar, desde Bulhão Pato (isto é, com a *Paqueta* e, segundo o próprio Eça das crônicas no *Distrito de Évora*, com as *Canções da Tarde*) e desde o *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, passando pelos textos de A. A. de Castelo Branco e de Antero no penafidelenso *Século XIX*, por 1864-65.⁹

Fazia-o no quadro de uma "estética da naturalidade" que outros autores contemporâneos, como o Tomás Ribeiro d'A *Delfina do Mal*, podiam também confundir com "realismo" ¹⁰; fazia-o no quadro daquele "delicado *humour* de um realismo frisante" que João Machado de Faria e Maia enaltecia no porte coimbrão do seu amigo Antero. ¹¹

De resto, a guinada no final do texto, genuinamente humorística e heiniana, surge até em prosa por 1867 – um ano antes de *A Folha* e, portanto, do "Vinho e Fel" de Penha – nos contos do folhetim "Farsas" publicado por Eça na *Gazeta de Portugal* e nas crônicas queirosianas da "Comédia moderna" no *Distrito de Évora*.

Vistos à contraluz destas convergências inovadoras na produção literária de um último Romantismo português, os poemas de Cesário ditos "à Penha" constituem uma sequência congruente com os poemas ditos "primícias românticas", pois uns e outros se aparentam àquela literatura "moderna" e "realista" de que Gomes Leal falava a propósito dos poetas satânico-humorísticos ¹² – e, afinal, tão longe da distanciação enunciativa própria do discurso "sério" que, sabemos-lo pelo menos desde a *Mimesis* de E. Auerbach, caracteriza o programa realista.

É certo que, por detrás desses poemas de Cesário, não está já a nundividência cristã dualista que subjazia a esse humor no primeiro

⁹ Veja-se, de novo, a obra monumental de Manuela Delille sobre *A recepção literária de H. Heine no Romantismo português*, de que vários passos deste trabalho são tributários.

¹⁰ Vide José Carlos Seabra Pereira, *Tomás Ribeiro. Raízes e caminhos dum poeta romântico e liberal*. Viseu, 1982 (sep. de *Beira Alta*, vol. XLI, fasc. 4).

¹¹ *Apud* Maria Manuela Gouvêa Delille, *op. cit.*, p. 124.

¹² *Apud* Maria Manuela Delille, *op. cit.*, pp. 374-375.

Romantismo alemão; e porventura se atenua neles o próprio dilaceramento byroniano que H. Heine tinha por correspondente ao facto de o próprio mundo coevo estar rasgado ao meio. As reviravoltas desconcertantes do jovem Cesário não parecem implicar o desencanto céptico (que em Heine ganhava um alcance de pessimismo metafísico), nem exigem às vezes o contraste de aspectos grosseiros ou prosaicos da realidade.

Entretanto, os poemas dessa fase de Cesário invertem, reviram facetamente (...e disfarçam?) a antinomia romântica poeta lírico vs. sociedade materialista burguesa, através de uma nova fórmula poética e de uma nova representação do Poeta: poesia humorística, poeta "pairando entre o sentimento e a ironia" à maneira de H. Heine (tal como Júlio César Machado aconselhava por modelo aos jovens poetas, desde 1861) ¹³. Assim, enfrentando um aspecto caduco do Romantismo (e, mais acentuadamente, aspecto cediço da nossa literatura romântica perante a poesia de Cesário, pois esta nem se vai empenhar na caricatura grotesca do espírito materialístico-burguês da cidade contemporânea), Cesário Verde tenta superá-lo por um outro rasgo de origem romântica, e através do cognato discurso irónico, bem mais modalizante do que o paradigmático discurso realista ¹⁴.

Este vector só tardiamente adoptado pela nossa poesia romântica, está no entanto bem presente num romance como *Memórias dum doido* de A.P. Lopes de Mendonça. Curiosamente, foi Luciano Cordeiro – o crítico literário que se relaciona como amigo com Cesário desde 1876 ¹⁵ – o primeiro a apontar as ligações das *Memórias dum doido* com a chamada "escola satânica" de Byron, Espronceda, Heine e Musset; curiosamente, ressaltam as semelhanças entre a personagem Maurício e o esquema semântico em *Memórias dum doido* e o "poeta" e o esquema semântico em "Deslumbramentos", em "Esplêndida", até em "Humilhações" e poemas afins (embora neles falte o dialogismo daquele romance); curiosamente, ainda, nesses poemas do Cesário conhecido como agnóstico e republicano – tal qual no Heine que prepara a revolução romântica de 1848, ou no A.P. Lopes de Mendonça crente como Cesário Verde na Razão e no Progresso, aberto à civilização europeia e aderente ao espírito de 48 – a lírica da frustração amorosa ganha já a "modernidade" (afinal romântica!) de simbolizar a

¹³ Apud Maria Manuela Gouveia Delille, *op. cit.*, p. 124.

¹⁴ Cf. Philippe Hamon, "Un discours contraint", in *Poétique*, Nº16, 1973, sobretudo pp. 434-435.

¹⁵ Cf. João Pinto de Figueiredo, *Vida de Cesário Verde*, Lisboa, Arcádia, 1981, p. 144 (o biógrafo subestima, aliás, este relacionamento de Cesário, ao alhear-se do papel de crítico literário de Luciano Cordeiro).

frustração global do sujeito poético e da sua projecção ideal no seio duma sociedade dominada pelos interesses egoístas e materiais.

Na nota introdutória aos "Poemas do Macadam" saídos n'*O Primeiro de Janeiro* em 1869 ¹⁶, Antero de Quental considerava que a poesia satânica, último avatar e suposto canto do cisne do Romantismo, era, enquanto apresentação da "turva e agitada consciência do homem contemporâneo", nem mais nem menos que "o *realismo* no mundo da poesia". Em todo o caso, não basta que a poesia da maturidade de Cesário nos soe com um timbre diverso do satanismo do Cenáculo (que nos aparece como o último acume da linha de continuidade romântica) para que coloquemos essa poesia de Cesário num plano de ruptura anti-romântica.

Intrinsecamente proteico e dialéctico, o Romantismo, desde as suas origens arte visionária e arte realística, arte do fantástico, arte da transfiguração imaginativa do real, e arte de descrição fidedigna do real subjectivo e objectivo, também desde as origens se opôs às idealizações formalistas do Neo-Classicismo, se reclamou da autenticidade dos sentimentos e das emoções do indivíduo, da genuinidade do *Volksgeist* e da peculiaridade do circundante, favoreceu a "cor local" e a "cor histórica", e desentranhou-se em doutrinas como a do prefácio ao *Cromwell*, onde V. Hugo propugnava a coabitação "realística" do sublime e do grotesco. É igualmente consabido que, desde as suas origens, o tradicionalismo romântico, fundado no *Volksgeist*, obrigava a uma literatura enraizada no processo histórico e que, depois (em França na década de 30, na Europa sobretudo na ressaca de 48), um novo ímpeto de reformismo social, de pronunciamento humanitário, de intervenção populista, anima o Romantismo. Além disso, desde as origens do Romantismo a ironia schlegeliana colocava no seu cerne a consciência do carácter fluido e virtualmente contraditório do real e a superação dialéctica do conflito entre o Absoluto e o relativo, vindo depois H. Heine a inserir a ironia romântica no mais lato desdobramento humorístico de uma literatura ao mesmo tempo "realística" e de "romantique défroqué". Enfim, Baudelaire situa-se ainda na última variante do Romantismo para, apropriando-se da consciência crítica e artífica trazida por Realismo e Parnasianismo, buscar uma nova arte que fosse a expressão estética da verdadeira modernidade.

Ora, a poesia do jovem Cesário, mesmo aquela dita "à maneira de João Penha", está mais próxima destes vectores estético-literários que de uma

¹⁶ Reproduzida integralmente por Pedro da Silveira, in Carlos Fradique Mendes, *Versos*. Lisboa, Edições 70, 1973, pp. 54-56, e posteriormente por outros investigadores.

ilustração, no modo lírico, do programa de representação objectiva da realidade social contemporânea que, na síntese de R. Wellek ¹⁷, o Realismo otocentista assumiu como peculiarmente seu.

Na fase de "Num bairro moderno", a poesia de Cesário Verde transpõe, decerto, as fronteiras do Romantismo. Mas menos como tradução lírica do Realismo enquanto estilo de época declaradamente anti-romântico – o Realismo, por exemplo, que nos anos 40 e 50 advogam Champfleury, Duranty, etc., a que Flaubert vem trazer, no plano da poética, a preocupação extrema com o "estilo", com a "forma", e a que vem dar, no plano da prática textual, uma superior realização – e mais como variante do que, a propósito do último Heine, W. Preisendanz chama o "realismo lírico" (temática originária da experiência comum, retrato da subjectividade em situação histórica, combinação do trágico e do cómico, do sublime e do grotesco, miscegenação da expressão "poética" e da expressão coloquial...) ¹⁸. Além disso, creio dever sublinhar que esse "realismo lírico" de Cesário, atento que está ao físico e ao social, não busca todavia centrar-se num espaço neutro desse físico e desse social, mas sim nos "motivos emocionais" que Eça reivindicava ¹⁹ como catalisadores do terceiro Romantismo do Cenáculo.

Esta evolução da obra de Cesário Verde, sem soluções de continuidade em relação à matriz romântica, mais nitidamente me parece alheia ao único estilo epocal que – integrando os elementos realistas numa dinâmica de alargamento temático e de intervenção social, mas perspectivando-os também numa outra economia sistémica, polarizada e comandada por princípios diferentes: visão materialista, determinista e mecanicista do Homem e da Vida, pretensa adopção de um método científico de observação e experimentação, correspondente exploração do código técnico-compositivo no interior do sistema semiótico literário – se programou como apoteose literária do (meta)paradigma cientista-progressista: o Naturalismo.

Nunca nenhum dos críticos que tem qualificado de "naturalista" a poesia de Cesário demonstrou minimamente que a estruturação temático-formal dos seus textos ilustrasse os valores desse estilo epocal, que aliás viveu em estado de quase total incompatibilidade com o modo lírico. No fundo, o que a partir de "Num bairro moderno" se afirma é uma nova prevalência da apreensão sensorial na visão poética do real – uma nova afeição ao real circunstante e uma nova intenção de encontrar uma expressão poética que mantivesse a

¹⁷ René Wellek, "The Concept of Realism in Literary Scholarship", in *Concepts of Criticism*, 4ª ed., New Haven, Yale University Press, 1967, pp. 240-241.

¹⁸ *Apud* Maria Manuela Gouveia Delille, *op. cit.*, p. 401.

¹⁹ Eça de Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa, Livros do Brasil, s./d., p. 7.

frescura daquela apreensão sensória do flagrante físico e social. O materialismo – necessário no Naturalismo, mas quase inconcebível no Romantismo e contingente no Realismo (em todo o caso presente apenas numa minoria das suas obras) – não tinha de ser o fundamento de tal atitude poética; e, com efeito, é de um sensualismo que se trata em Cesário Verde.

Já João Pinto de Figueiredo, que continua aliás a enfatizar o "materialismo" de Cesário, acaba por o aproximar de uma "concepção sensualista da felicidade" à maneira dos ideólogos setecentistas²⁰. A despeito dos rastros dessa concepção de vida em Cesário Verde, há lugar para falar, e com maior relevo, de um *sensualismo* na base da maturidade poética de Cesário, mas no tradicional sentido gnoseológico do termo e na acepção que ele ganha em Heine: revalorização da matéria e enaltecimento dos direitos dos sentidos no quadro do insuspenso (ainda que implícito) reconhecimento da primazia do espírito.

Sensualista, nesse sentido, Heine move-se, apesar de certas radicalizações polémicas, numa mundividência panteístico-sensualista (que em *De l'Allemagne* opõe aos materialistas.) Sensualista, também, Cesário move-se numa deriva mental que, se não é a das relações entre a sua alma e o Deus que vive nas coisas materiais (como pretendeu João Gaspar Simões)²¹, desemboca com "Nós" na inquieta disponibilidade do espírito para superar a finitude humana e, como sublinhou Margarida Vieira Mendes²², numa visão anti-naturalista da morte que impele à auscultação religiosa da metafísica spenceriana do Incognoscível.

É que para trás ficara uma breve mas densa obra poética que, mesmo quando se quisera forte e serena análise descritiva do real imanente, sob as injunções do paradigma cognitivo hegemónico e da ideologia progressista, não conseguiria sufocar essa ânsia incontornável em que, irmã colaça da ironia ou do humorismo, se metamorfoseara a *Sehnsucht* romântica²³ – a ansiedade para sempre inscrita em "O sentimento dum ocidental":

Se eu não morresse, nunca! E eternamente
Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!²⁴

²⁰ João Pinto de Figueiredo, *op. cit.*, p. 208 e *passim*.

²¹ Cf. "Introdução a Cesário Verde", in *O Mistério da Poesia*, 2ª ed., Porto Inova, 1971, pp. (90) 94.

²² Cf. "Escrever - Sobreviver", in *Poesias de Cesário Verde*. Lisboa, Editorial Comunicação, 1979, pp. 61-62.

²³ Veja-se José Carlos Seabra Pereira, "Em demanda da perfeição das coisas (*Sehnsucht* e holismo na poesia de Cesário Verde)", in *Prelo*, Nº12, Julho/Setembro 1986.

²⁴ *Obra Completa de Cesário Verde*, p. 70.

Eça de Queiroz: romantismo e ironia realista

MARIA DE LURDES A. FERRAZ

A moderna teoria literária veio dar ênfase ao que, se não era novo em literatura – encontrava-se já em Aristóteles! – parecia ter sido esquecido ou, pelo menos, obscurecido pela crítica antes dos anos 60, ou seja, que "a narrativa é governada não por uma relação com a realidade mas pela sua lógica e leis internas". Esta posição firmada por Genette (1972) tem sido reiterada pratica e teoricamente desde então, vária e variadamente glosada como nos mostram, por exemplo, interpretações tão diversas como as de Paul de Man em *The resistance to Theory* (1986) ou de Ann Jefferson em *Modern Literary Theory* (1986).¹

Temos de reconhecer, porém, que não é de ontem nem de hoje um certo mal entendido no que respeita a noção de *mimese*, sobretudo quando se trata de falar de *realismo* em literatura. Eça de Queiroz, que mais de uma vez esclareceu os objectivos do realismo, foi dos que combateram esse mal entendido, defendendo sem rebuços que o que estava em causa era uma teoria da arte; se se quisesse, e para se ser mais preciso, um processo artístico.

Se considerarmos que a *mimese* é o assumir em arte de uma qualquer espécie de mundo – um universo organizado – uma narrativa tem de ser sempre mais ou menos realista já que com essa estratégia de representação, como salientou Peter Rabinowitz (1981), aprende-se sempre alguma coisa acerca do mundo (tanto quanto com a poesia se aprende sempre algo mais acerca do homem).

Para Eça de Queiroz o realismo era fundamentalmente "a abolição da

1

A indicação destes dois exemplos é uma amostra mínima mas elucidativa da repercussão de uma mudança de atitude perante a literatura. Por um lado, Paul de Man trata da dimensão retórica da lógica narrativa numa atitude sobremaneira especulativa; Ann Jefferson, por outro lado, faz um balanço descritivo dos estudos teóricos post-estruturalistas.

retórica como arte de promover a comoção". Isto mesmo parece ter sido um dos tópicos referidos nas Conferências do Casino em 1871.² Mas em 1886, no tão conhecido prefácio a *Azulejos* do Conde de Amoso, explicava ainda "o realismo consiste em pintar a tua rua como ela é na sua realidade e não como tu a poderias imaginar (...) obra observada e não sonhada (...)".³

Perante estas informações, concedo, não fica ainda plenamente claro que o realismo não é só a ilusão da realidade mas, como insistia Henry James e Wayne Booth refere, a *intensidade de ilusão* (Booth, 1980:61).

Se a *intensidade de ilusão* é o requisito primordial do realismo, a capacidade ilusionista será, certamente, o apanágio do autêntico realista. Como Eça de Queiroz.

O que pretendo explicitar é como este ilusionista, que era "no fundo um romântico",⁴ conseguiu, no seu trabalho de arte, pôr em prática processos que lhe permitiram, afastando-se da estética romântica – da ironia romântica concretamente –, desenvolver uma convincente harmonia realista.

O objectivo de uma arte realista será, sem dúvida, o de um "efeito de real".⁵ Em oitocentos esse real era a *sociedade* que aparece referida através da construção de uma ficção sem que uma ou outra, construção ou ficção, sejam percebidas enquanto tal; pelo contrário, assumida, ou pura e simplesmente pressuposta, essa construção de uma ficção exige um trabalho especial de um verosímil estético que em Eça de Queiroz é, primordialmente, sensorial e impressionista. O efeito de real eciano é, pois, o de um mundo sentido e visto, mas de tal modo observado que o que apreendemos é já resultado de uma "estetização da vida" (Ernesto G. da Cal, s. d. :49); não há propriamente a preocupação de transcrever o real "fotográfico"; antes, no real observado, projecta-se já um mundo de cultura e de formas elaboradas pela arte. Basta relembrar como Luísa de *O Primo Basílio* via o amor, como o espaço lisboeta de *Os Maias* é um espaço saturado de uma cultura romântica, ou como a escrita de Gonçalo, em *A Ilustre Casa de Ramires*, para dar corpo ao romance de Trutesindo, aspira a uma transposição "tersa e máscula" das "formas fluídas

2 Como se sabe, na falta do original da intervenção de Eça de Queiroz nas Conferências do Casino, António Salgado Júnior (1930) fez um apanhado do que teria sido referido nessa 4ª conferência "A Literatura Nova" (O Realismo como Nova Expressão de Arte).

3 Todas as indicações da obra de Eça de Queiroz se referem à ed. da obra conjunta: *Obras de Eça de Queiroz* (3 vols.), Porto: Lello & Irmãos, s.d. [1958]; serão indicados o vol. e págs. correspondentes ao excerto em questão.

4 Reflexo deste fundo são os artigos da *Gazeta de Portugal* (1866) e a indicação dos autores lidos e apreciados na sua mocidade coimbrã. Em carta a Carlos Mayer em 1867, dizia a propósito do meio coimbrão: "Naqueles tempos, segundo a fórmula do Evangelho, o romantismo estava nas nossas almas. Fazíamos devotamente oração diante do busto de Shakespeare".

5 Cf. Ian Watt "Realisme et forme romanesque" e R. Barthes "L'effet du réel" in *Littérature et Réalité*, Paris: Seuil, Points, 1971.

do romantismo de 1846". (I vol. p. 1164).

Fora de qualquer espontaneísmo vital, o realismo é a conquista da naturalidade, a procura do traço certo que dê a impressão da verdade.

Tanto o trágico como o cómico têm de parecer reais, vivos, as personagens não podem, pois, parecer extraordinárias. Vale a pena, a propósito, recordar a defesa de Eça, relativa a *Os Maias* em resposta à crítica de Fialho de Almeida: "... V. distingue os homens de Lisboa uns dos outros? V., nos rapazes do Chiado, acha outras diferenças que não sejam o feitio do nariz? Em Portugal há só *um homem* (...) é um homem indeciso, débil, sentimental, bondoso, palrador, *deixa-te ir* sem mola de carácter ou de inteligência, que resista contra as circunstâncias. É o homem que eu pinto – sob os seus *costumes* diversos, casaca ou batina. E é o português verdadeiro." (*Notas Contemporâneas*, II vol.; 1646-49).

Não é de algum modo por acaso que constantemente aflora, em Eça, na interpretação ou explicação da arte realista, o termo pintura. O trecho atrás citado era de 1888, mas n'*As Farpas*, em Maio de 1871, criticara assim o romance contemporâneo: " (...) Nada estuda, nada explica; não pinta caracteres, não desenha temperamentos, não analisa paixões (...) " *Uma Campanha Alegre*, III vol.; 968).

Nas conferências do Casino, seguindo Proudhon, compara pinturas para melhor explicitar o fundamento da arte revolucionária que anunciava. David por um lado, Courbet por outro, o que ressalta é a condenação da heroicidade extraordinária de Napoleão pintada pelo primeiro.

Ora uma das maneiras de atingir o objectivo de pintura *vista e sentida* – para que a verdade da literatura cumpra a sua função social, para que se compreenda o que a sociedade é – uma das maneiras, dizia, é, indubitavelmente, a tipificação psicológica de caracteres, à boa maneira do sec. XIX, aliada à muito antiga noção de que na comédia as personagens não são mais do que representantes de papéis desempenhados no drama – na acção – social (Ferreira, 1981: 241, 162).

Que Eça de Queiroz, porém, cresceu e se formou num banho cultural de romantismo não é novidade para quem sabe como é fácil delimitar em Portugal o romantismo e o realismo como correntes literárias, se buscarmos os seus valores mais evidentes, e como é difícil essa delimitação – a diferença dos processos artísticos – se lhe quisermos estabelecer fronteiras cronológicas; como é fácil dizermos que Eça de Queiroz é realista tanto quanto Camilo Castelo Branco é romântico e mais difícil caracterizar o realismo romântico de Camilo e o romantismo realista de Eça, intuídos em muitas páginas dos dois autores.

Certamente não é estranho a tudo isto o facto de, em Portugal, o Romantismo só se ter desenvolvido plenamente depois de 1836, no momento em que estava já capaz de se auto-criticar, como muito claramente explica Jacinto do Prado Coelho (cf. *Dicionário das Literaturas*, 1982: 65-84 passim).

Ficando para outra ocasião a interpretação detalhada dessas diferenças abissais e ténues afinidades, já que importa falar delas para que se possa dizer que há dois processos de arte distintos, o romântico e o realista, limito-me agora a uma interpretação que cumulará no processo irónico de Eça de Queiroz, processo não romântico mas realista, apesar do tal fundo romântico que sempre o terá habitado.

Foi Júlio Lourenço Pinto na sua *Estética Naturalista* (1884) quem claramente afirmou que o realismo cumpria as finalidades iniciadas pelo romantismo: "Na essência e no pensamento capital românticos e realistas estão porventura de acordo... somente no campo da aplicação transviaram-se, na execução a forma atraiçooou as intenções";... "O romantismo foi a guarda avançada de um movimento renovador; mas só o realismo o completa e restitui à genuidade do pensamento inicial, insuflando um sopro de vida a toda essa natureza morta e movendo o homem social em pleno ambiente de vida real..." (Pinto, 1884: 22, 25). Neste sentido, segundo julgo, o realismo ajudaria o romantismo a encontrar a sua verdadeira dimensão.

É de notar, contudo, que romantismo e realismo têm, no que respeita a uma periodização literária, conotações ligeiramente diferentes. Pode-se dizer que enquanto o termo romantismo poderia significar uma "época" "designação mais abrangente e heterogénea" (Silva, 1983: 423), realismo designa, preferentemente, um "período" ou uma "corrente" artística. Isto no que respeita ao sec. XIX, é claro. Pese embora a confusão terminológica que daí possa advir, o termo romantismo tem referido não apenas, nem sobretudo, um período literário ou um processo artístico, mas uma alteração cultural que se articula com alterações do contexto político-social, filosófico e religioso (Silva, ib.). Realismo, parnasianismo, simbolismo caberiam dentro dessa alteração cultural, ainda que tenhamos de reconhecer, também, que, como processos de arte, responderam aos processos usados num dificilmente delimitável "período" romântico.

Seja como for, parece inegável que há uma aura romântica que envolve Eça de Queiroz na juventude ⁶ e o romantismo será, ao longo da sua carreira de escritor, um contraponto sempre presente. Falando de Antero, de Vitor

6

Os exemplos invocados são naturalmente os da sua própria descrição em "Antero de Quental" (*Notas Contemporâneas*, II vol. pp. 1540-65; cf. ib. nota 4.)

Hugo, ou até de uma certa faceta do poeta Alencar de *Os Maias*, "a lealdade, a honestidade impecável, a bondade e a generosidade" aparecem como traços que distinguem certos caracteres, na vida, como na ficção, caracteres marcados pelo que, genericamente, designa *o ideal*. Penso que não seria inadequado considerar *romântico* o epíteto pressuposto desse ideal ou *o ideal* a forma e elíptica de "o que de melhor terá havido no romantismo". Porque, de resto, no que respeita a Alencar, por ex., Eça apontava aquelas características, naturalmente, "além daqueles traços pelos quais um poeta romântico é sempre parecido com outro poeta romântico". (in *Notas Contemporâneas*, II vol. pp. 1470-76)

É verdade que podemos legitimamente perguntar-nos até que ponto o realista Eça não sentiria como um ressaibo esse gosto por uma certa grandiosidade humana que o romantismo privilegiava. Efectivamente, a propósito de Vitor Hugo, parece evidente, no tom elogioso, uma leve auto-ironia, quando desenvolvidamente reconhece que admirava Vitor Hugo como o mesmo admirava Shakespeare: "comme une brute". "Fui realmente criado – diz numa carta enviada ao director d'A *Ilustração*, em 1885 – dentro da obra do Mestre... Foram meus, com paixão, os seus ódios e corri enlevado atrás do voo lírico dos seus entusiasmos (...) o deísmo de Hugo foi o meu, como ele, tive fé no messianismo da França – e um horror irracional, indomável, a esse quartel besuntado de metafísica que fica para além do Reno. Eis a minha lamentável confissão. É humilhante; dá-me a aparência de uma erva reles, tremendo junto às raízes de um cedro, e vivendo dos restos da sua seiva. Tem havido, é certo, bruscas revoltas na minha idolatria (...) E quando eu via ultimamente Hugo mofar o venerando e santo Darwin, como um inglês petulante e vão, de monóculo e luvas amarelas, que pusera por excentricidade e humorismo, um rabo de macaco nas costas do homem – deixava pender a cabeça entre as mãos, cheio de vergonha e de dor... Mas, enfim, ainda realizo com suficiente perfeição o tipo do *hugólatra*.." (in *Notas Contemporâneas*, II vol. 1422-30).

Note-se como a auto-crítica reverte numa auto-justificação salvando-se, assim, a auto-estima do *eu*; como resultado é Hugo que é vítima de uma ironia bem farpeada. O que não tira o apreço que Eça de Queiroz tinha por "a sua larga clemência, a sua infinita piedade pelos fracos e pelos pequenos" nem, ao mesmo tempo, a observação de que "esse soluço agitado que arfa através de toda a obra de Hugo parece tirar-lhe a superior serenidade – que é a beleza soberana da Arte". (sublinhado meu)

Que a obra fique esquecida, que não perdure, que não seja lida, "Vitor Hugo, pelo menos, é um grande homem que não necessita demonstração" re-

sumirá finalmente em 1892, a propósito de "Os Grandes Homens da França". (in *Notas Contemporâneas*, II vol.; pp. 1481-85)

Atrever-me-ia a sugerir que o que atrai e ao mesmo tempo repugna a Eça, no realismo, é o positivismo.

O positivismo como "método corrector do romantismo" (segundo expressão de Júlio Lourenço Pinto) servia os objectivos da arte realista: a fundamentação analítica permitia que a observação se tornasse facto; dos factos observados passava-se a uma generalização, a uma tipificação, em suma, a uma sistematização tornada ordem de prioridades. Para Eça isto permitia uma certa organização da obra, um equilíbrio, uma serena harmonia, porque não? Mas no positivismo, como método, não cabiam certamente a arte como missão, sacerdócio: a visão romântica do escritor, afinal; o demiurgo, o salvador dos povos, o servidor/castigador da sociedade.

Esta como que colisão de perspectivas artísticas, culturais e filosóficas fica bem patente no retrato de Antero que, ironia das ironias, é um carácter extraordinário: "um génio que era um santo"; (...) um refulgente espelho de sinceridade e rectidão. A justiça era nele ingénita. Assim era a verdade. Que dizer da sua bondade? Por um constante aperfeiçoamento, ela chegou, nos últimos tempos, a ser perfeita. Mas já na idade ligeira e romanesca de Coimbra era imensa – e se manifestava por uma alegria magnânima". Até na destruição Antero põe ordem, usa de um certo ritmo. Recordando ainda Coimbra, sempre fascinado pelas atitudes do poeta dirá: "... naquela alma estética sempre as angústias mais desordenadas se moldaram em formas perfeitas". (in *Notas Contemporâneas*, II vol. pp. 1540.1565).

Será esta ordem, esta harmonia rítmica, que o atraem na necessária conjugação do "positivismo e idealismo" precisamente o título do tão conhecido artigo de 1893? Ou será a serenidade que advém do convívio entre "a razão e a imaginação" que na "alegoria neoplatónica" são "duas esposas ambas ciumentas e exigentes"? "Questões temerosas" comentará Eça, mas concluirá: "Nunca mais ninguém, é certo, tendo fixo sobre si o olho rutilante e irónico da ciência, ousará acreditar que, das feridas que o cilício abria sobre o corpo de S. Francisco de Assis, brotavam rosas de divina fragrância. Mas também, nunca mais ninguém, com medo da ciência e das repreensões da fisiologia, duvidará em ir respirar, pela imaginação, e se for possível colher, as rosas brotadas do sangue do santo incomparável. E isto é para nós, fazedores de prosa ou de verso, um positivo lucro e um grande alívio". (in *Notas Contemporâneas*, II vol. pp. 1494-501).

Harmonia sempre oscilante, esta? Ou, partindo de um romantismo de raiz, uma arte claramente realista?

Julgo que a opção foi tão evidente e definitiva que qualquer alteração nos *topoi* da sua obra nunca alterou o fundamento do processo de Èça: a ilusão do natural ou a naturalidade da ficção.

Será certo que o realismo em arte acaba por ser "uma espécie de narcisismo da parte de todos os seres e coisas representadas" como parecia sugerir o pintor Alberti já no sec. XV? e que o artista se autocompleta na própria obra? (Guillén, 1971:289) O que não me oferece dúvida é que romantismo e realismo oitocentistas, como formas de arte, manifestam na narrativa (e é só sobre ela que agora incide a minha reflexão) uma mesma autoridade – a da *autoria* de um *eu* /sujeito, agente de discurso – que *sabe* e que *conhece*. O que é diverso é o modo como essa autoridade se revela, por outras palavras, o modo como o discurso do narrador *interfere* na história, controla a história, e se inter-relaciona com o leitor.

Enquanto a interferência romântica é personalizada (desabrida, por vezes, em apelos ao leitor ou comentários às personagens) em *pausas* que se destacam claramente dos *sumários* ou cortam *cenar*, a interferência realista é, aparentemente, distanciada, sempre discreta como intromissão, mas acutilante no resultado. Enquanto o narrador romântico (quando narrador/autor) *autentica* (Dolezel, 1980) o seu dizer discursivo, marcando o texto com processos de enunciação onde o autocentrismo se destaca, o narrador realista esconde a *autenticação* no avesso do texto, se por isso entendermos os pressupostos e implicações que permitem ao leitor as chaves interpretativas com que tem acesso à perspectiva segundo a qual o mundo ficcional lhe é apresentado. Por sua vez, o autor-narrador romântico tem prazer em entregar às escâncaras essas chaves, insistindo no carácter ficcional da vida tanto quanto na autenticidade-perenidade da literatura, ou, mostrando, sem o revelar explicitamente, uma clara *empatia* (positiva ou negativa) com as personagens da história contada.

Quanto às narrativas ecianas o narrador (quer participe ou não na história) esconde sempre o que é de certo modo uma intromissão – a de um autor implícito que é o centro de orientação: um "foco" para a visão/compreensão do que se conta.⁷ Nunca por nunca se apresenta como uma personalidade que fala da ficção que constrói, como nunca admite um leitor implícito a quem essa ficção seja dirigida. Não há qualquer desequilíbrio que venha abalar a simulação/"*modelo*" *de verdade visualizada* que é o princípio da arte de Èça de Queiroz. Autor e leitor aparecem, de facto, como "duas substâncias difusas que se penetram como a luz quando atravessa o ar" (Prefácio a *Azulejos*).

⁷ Uma tentativa bem sucedida de conglobar e criticar as diferentes terminologias sobre a questão da focalização é a S. Chatman (1986). O Autor segue, como julgo indispensável, a distinção entre discurso do narrador e história com estatutos discursivos e temporais diversificados.

É esta luz difusa que provoca a intensidade de ilusão; que permite ao ilusionista concentrar a atenção do público na magia executada sem qua a sua figura ou a sua "arte" fiquem em cheque: ele é o perfeito executor do que, porque parece verdade, convence.

Compreende-se assim o valor da personagem *tipo*: ela representa um corte objectivo na realidade, igualmente distanciada da visão do autor e do leitor; ambos a podem apreciar com uma perspectiva crítica sem o envolvimento do seu eu. Se a voz do narrador fosse audível (como narrador) a ponto de distrair a visão, inevitável seria o envolvimento do *eu* como enunciador do discurso. Se a presença do leitor fosse sequer sugerida, quebrava-se a ilusão da visão.

O narrador está atrás das personagens que vemos actuar, qual encenador que marcou lugares fixos para si e para os participantes da acção que se desenrola, também ela, num espaço/tempo claramente delimitado. Quanto mais fixo esse lugar mais as personagens parecem rígidas, quais títeres presos a invisíveis cordelinhos, bonecos pertença de um demiurgo que complacientemente os ilumina deixando-se na sombra. O narrador-autor realista mostra-se escondendo-se, porque mostra só o produto acabado do seu labor. Nunca pondo em causa a pressuposição de que vê a verdade – porque olha a realidade – não precisa afirmar que diz essa mesma verdade (como tantas vezes assevera o narrador romântico); não se pondo a si mesmo em causa nem à autoridade devida a quem é autor, nenhuma hesitação, nenhuma insegurança ressuma do texto.

Posto isto não me parece evidente que a alteração de focalização n'*Os Maias* (e a consequente eleição da perspectiva da personagem Carlos que quase parece sobrepor-se à do narrador) seja uma fraqueza do realismo de Eça de Queiroz mesmo que possa parecer o afastamento de uma fase tipicamente (?) naturalista, como defende Carlos Reis (1980: 126ss).

Dando "autonomia" à personagem, aprofunda-se afinal a estratégia realista: ver o mundo através de uma personagem sem a tornar narrador permite ao autor objectivar ainda mais o seu olhar – tornar mais intensa a ilusão de real – sem perder a onisciência sobre o "quadro - tipo" que analisa.

Segundo Walter Ong (1982) o que parece permitir que um filme (enquanto meio de comunicação) seja mais claramente irónico do que a rádio ou a televisão (quando não está a transmitir filmes...) é o seu "esmagador visualismo" como um narrador sem voz narrativa; a distância ou a não participação na acção permite a intensificação da ironia. Ora o *tom* pode ser no discurso uma marca dessa distância, mas o espaço e o tempo explicitam tanto ou mais a representação da distância. Explicitação objectivada, com

certeza, mas explicitação que pode ser também conhecimento que respeita à experiência que se tem das coisas (como a distância de um lugar a outro que tanto pode ser expressa em metros ou em quilómetros como em tempo: a pé, de táxi, etc. – cf. Hutchison (1985)).

A língua pode, talvez como nenhum outro meio de comunicação ou expressão, criar homologias ou clivagens entre essas diferentes noções de distância e a ambiguidade ou polivalência daí advindas são potencialmente geradoras de ironia. A literatura tem pois possibilidades de explorar essas potencialidades já que um mesmo enunciador pode, num só enunciado, distribuir diferentemente informação cognitiva e afectiva. Basta que, para tanto, sem deixar de ser agente enunciativo, projecte no enunciado outros pontos de vista que não o seu. Numa distinção sobremaneira operacional emprego *perspectiva* como o termo que designa uma função de apreensão-referência-de um mundo: tem a ver com a cognição/visão, e emprego do *ponto de vista* como termo que respeita à revelação de empatia estabelecida na frase entre o enunciador (agente de uma acção de dizer) e outros participantes da mesma. Como qualquer acto de discurso irónico exige três participantes (Amante, 1981), um ironista, um ou mais observadores e um alvo de ironia, o jogo das distâncias estabelecidas ou sugeridas permite um profundo efeito irónico.

Os Maias são de facto um excelente exemplo de como Eça de Queiroz se tornou cada vez mais exímio no exercício de uma ironia que evitou sempre chegar a ser pura expressão da negatividade, que nunca chegou a ser uma ironia romântica,⁸ porque nunca foi uma auto-ironia cáustica, antes primou pela serenidade, ora castigadora, ora benevolente, de um "olhar apolíneo" (Muecke, 1983) sobre os homens e as coisas.

A escolha de alguns passos (inevitável em circunstâncias como esta) dar-nos-á as diferentes faces do processo.

Julgo que é notório que aquele romance vai progredindo em naturalidade à medida que o *tempo da história* vai permitindo a fixação da composição, ou seja, a maleabilidade do jogo de perspectiva e ponto de vista.

Aproximemo-nos do texto no momento em que Pedro da Maia morreu. Fecha-se a casa de Benfica. Afonso da Maia parte para a sua quinta de Santa Olávia. Vilaça, o procurador, foi lá acompanhar o corpo e "veio dizer para Lisboa que o velho não durava um ano".

"Mas esse ano passou, outros anos passaram. Por uma manhã de Abril, nas vésperas de Páscoa, Vilaça chegava de novo a Santa Olávia".

⁸ Noutro lugar desenvolvo a noção de ironia romântica (Ferraz, 1987: 39ss) e faço uma exposição mais detalhada da noção de *ponto de vista* em "Ponto de vista na narrativa: perspectiva e empatia" (*Revista da Faculdade de Letras*, nº 7, 5ª série, 1987, pp. 69-86).

A perspectiva é aqui, no findar do cap. II e iniciar do cap. III, do narrador que sumaria os acontecimentos orientando o foco da sua visão primeiro para Vilaça, depois, progressivamente, para a cena da sala de jantar e seus participantes. Por um momento, só, temos Vilaça sob a perspectiva do menino, o pequeno Carlos: "Carlos, ao avistar no terraço um desconhecido, de chapéu alto, abafado num *cache-nez* de pelúcia, correu a mirá-lo curioso e achou-se arrebatado nos braços do bom Vilaça..."

O ponto de vista é também (mesmo na segunda frase do excerto) o do narrador; lentamente, porém, quase acompanhando os minutos que Vilaça leva com os cumprimentos, com a toilette, com a conversa com o mordomo, o Teixeira, o ponto de vista do narrador vai dar lugar ao das personagens até quase termos a ilusão que a perspectiva é também a das personagens, nomeadamente de Vilaça quando desce para jantar "abotoando ainda o casaco pelas escadas".

"Os senhores já estavam todos na sala. Junto do fogão, onde as achas consumidas morriam na cinza branca, o Brown percorria o *Times*. Carlos a cavalo no joelho do avô, contava-lhe uma grande história de rapazes e de bulhas e ao pé o bom abade Custódio, com o lenço de rapé esquecido nas mãos, escutava de boca aberta num riso paternal e terno". (II vol. pp. 44-45).

A voz é sempre a do narrador; naturalmente poderíamos dizer que a perspectiva, marcadamente picturalista, é também a sua, mas o ponto de vista é de modo mais ou menos marcado o de Vilaça: "os senhores" só assim tem sentido. É como se houvesse de ora em vez uma leve oscilação quanto ao partilhar do ponto de vista (que não da cognição) com outrém, o que permite intensificar a ilusão realista que não fica isento de uma certa ironia... sobre "a autoridade do Carlinhos"; implicitamente sobre a fraqueza sentimental do avô que contrasta com a sua autoridade aristocrática; na apreciação do Brown ou do abade ("paternal e terno" o último, esquecido do lenço de rapé nas mãos em contraste com "mestre Brown" que mesmo no minuto que faltava para jantar "percorria o *Times*").

Mais adiante (cap. VI) Carlos, médico, está já instalado com o Avô no Ramalhete, em Lisboa. Vai finalmente ter lugar o jantar no Hotel Central "adiado porque o Ega, alargando pouco a pouco a ideia, convertera-o agora numa festa de cerimónia em honra do Cohen". Embora este capítulo se inicie por "Carlos, nessa manhã, ia visitar de surpresa a casa do Ega..." não é ainda sob a perspectiva de Carlos que vamos olhar a sociedade Lisboaeta. Um dos focos privilegiados da orientação do narrador é Ega e de Carlos, e da sua reacção àquela amostra de sociedade onde o "romance" imperava, pouquíssimo sabemos. Apresentado por Ega a Alencar, Dâmaso, Craft e Choen, o quadro

deste jantar deixa-o à margem e é a oportunidade de o narrador, mantendo uma *perspectiva não partilhada* com qualquer das personagens, as zurzir com uma forte dose de ironia. Basta lembrar Alencar gabando-se de ter influenciado a escolha do nome de Carlos. Dâmaso a dar bravos estrondosos. Ega a precipitar-se para o Cohen ajudando-o a despir o paletó e sentando-o "preciosamente" a seu lado, à mesa. A conversa sobre o crime da Mouraria de que Dâmaso conhecia as personagens, a questão sobre o naturalismo, a conseqüente zanga entre Ega e Alencar, a feliz reconciliação... tudo sem comentários do narrador, apenas a verdade dos episódios acontecidos...

Concentrado no narrador/autor conhecimento (voz e visão) e afectividade, há uma perspectiva única, e um mesmo ponto de vista, que permite que se veja até às profundezas de cada personagem a realidade daquele jantar de rapazes lisboetas.

O exagero de todos contra ou a favor do naturalismo, as suas opiniões políticas... tudo conta muito pouco apesar da convicção de cada um, porque é *sub specie ironiae* que nos são apresentados.

Mais tarde, sim, haverá factos apresentados sob a perspectiva de Carlos, depois de com ele o narrador ter partilhado o mesmo ponto de vista (na recordação de como soubera do seu nascimento, fuga da mãe, morte do pai) e da ironia se ter ausentado, vigilante:... "pai, mãe eram para ele símbolos de um culto convencional. O papá, a mamã, os seres amados, estavam ali todos – no avô". Começam as suas visitas á Rua de S. Francisco:

"Às vezes, passeando só no seu quarto, perguntava a si mesmo onde o levaria aquele amor. Não sabia. Tinha diante de si os três meses que ela estaria em Lisboa, e em que ninguém mais senão ele ocuparia a velha cadeira ao lado do seu bordado... "(II vol. p. 258). Voz do narrador? Aquele *a si mesmo* dá-nos a ilusão que não; por momentos perspectiva e voz parecem confundir-se no aflorar do discurso indirecto livre, mas sem que nada pareça mudar, sem qualquer aparente interferência do narrador, uma leve distanciação e a informação toma-se diversa: "Conservara sempre as suas grandes ideias de trabalho, querendo que no seu dia a dia só houvesse horas nobres – e que aqueles que não pertenciam às puras felicidades do amor, pertencessem às alegrias fortes do estudo. (...) Mas, antes da visita à Rua de S. Francisco, não podia disciplinar o espírito, inquieto num tumulto de esperanças; e depois de voltar de lá, passava o dia a recapitular o que ela dissera, o que ele então respondera, os gestos, a graça de certo sorriso... Fumava *cigarettes* lia os poetas". Apenas uma ligeira distanciação entre desejos e factos, e no último parágrafo a predominância da voz e perspectiva do narrador, é quanto basta para que surja uma leve ironia; porém, como não se abandona o ponto de

vista de Carlos (há portanto uma relação de empatia com a personagem), a leve ironia não redundando em crítica, fica apenas realisticamente encenada. As grandes ideias de Carlos dão em nada. Que conta dá Carlos de tudo isto? Como a personagem não se auto-ironiza temos de (ou podemos) perceber pelo menos dois níveis de significação naquele "conservava sempre as suas grandes ideias de trabalho...": por um lado, a farpazinha ao diletantismo, por outro, a constatação que numa tal exaltação de amor *ninguém* consegue trabalhar...

Como se vê, pois, não há diminuição de intensidade de ilusão pelo facto de a perspectiva ser a de uma personagem; aliada como está ao jogo do ponto de vista marcado na frase, essa alteração permite o aprofundar da significação e a complexificação do processo realista muito menos linear em *Os Maias* do que em *O Primo Basílio* onde a ambiguidade das situações irónicas é muito menos profunda.

Basílio, por exemplo, é-nos apresentado sob o ponto de vista de Luísa mas sempre na perspectiva enunciativa do narrador/autor o que permite a este delinear uma distância fixa para que o seu alvo seja certamente atingido, um duplo alvo, aliás, porque assim colocado, são as Luísas e os Basílios e o seu mundo que a ironia de Eça de Queiroz atinge.

"Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio! Tinha ela então 18 anos. Ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião..."

De resto fora uma criancice: ela mesmo, às vezes ria, recordando as pieguices ternas de então, certas lágrimas exageradas!... Aquilo começara em Sintra, por grandes partidas de bilhar muito alegres..."

Na primeira parte, o quase aflorar do discurso indirecto livre e o mais que perfeito permitem ao narrador um controlo mais directo do ponto de vista de Luísa. Depois do último período citado, em breve passagem temos então o retrato do primo, quando o namoro começara e podemos-nos perguntar se aí não é já o ponto de vista do narrador mais do que o de Luísa que se manifesta: "... tinha chegado então de Inglaterra: vinha muito *bife*, usava gravatas esclarlates passadas num anel de ouro, fatos de flanela branca, espantava Sintra!"

O uso constante do discurso indirecto livre mais do que o processo de dar à personagem a perspectiva narrativa faz com que, n'*O Primo Basílio*, os invisíveis cordelinhos que sustentam a visão realista se tornem mais tensos: "Jesus que infeliz que era - e do fundo da sua natureza de preguiçosa, vinha-lhe uma indefinida indignação contra Jorge, contra Basílio, contra os sentimentos, contra os deveres, contra tudo o que a fazia agitar-se e sofrer. Que não a secassem. Santo Deus".

Entre os dois sublinhados (meus) que se podem classificar como duas *quase cenas* – já que Luísa não fala de facto em discurso directo – quanta informação do conhecimento omnisciente do narrador. O seu sumário "entalado" entre dois troços de discurso indirecto livre tornam Luísa (e a sua *quase enunciação*), e o seu ponto de vista, uma vítima de um narrador que não abdica de ser o centro de orientação do leitor.

Julgo que se pode dizer que, através da sua obra, Eça de Queiroz foi claro na noção que nos deu do que entendia por realismo: sempre contra os que teimavam que o realismo elegia certos assuntos e neles se comprazia e contra os que entendiam o processo como a simples eleição do pormenor. Em 1871, nas Conferências do Casino, teria criticado a ideia de que o realismo seria um simples modo de expor "minudente, trivial, fotográfico" (Salgado Júnior, 1930:55), mas em *A Cidade e as Serras* pratica essa crítica sob o dizer irónico de Zé Fernandes.

É sob o seu olhar acutilantemente apolíneo, cheio de autoridade e de autoestima, que assistimos a um dos episódios mais significativos da condenação do realismo ou naturalismo como a preocupação obsessiva do pormenor experimental.

O autor da *Couça*, um psicólogo feminista, dissecador de almas e documentos, brilhava na biblioteca do 202 no dia do jantar do Grão-Duque, feliz dos elogios que lhe tributava "tout Paris". Mesmo Zé Fernandes – que "nem sequer entrevira a capa amarela da *Couça*" – não consegue resistir aos "olhos pedinchões" do autor e murmura com um assobio leve: "uma delícia".

No meio dos mais clamorosos aplausos a voz crítica de Marizac faz-se ouvir: um pormenor, um só, estragava o livro todo. Como se poderia admitir que uma duquesa usasse um "colete de cetim preto"? A inverosimilhança do pormenor é exaltada até que o autor, trespassado, humilhado no seu conhecimento verdadeiro das roupas das duquesas, conclui que foi um lapso absurdo, injustificado nele que tudo tinha anotado nos seus cadernos... mas logo se dispõe a corrigir tão lamentável erro, confessá-lo-á publicamente, dará uma interview, fixar-se-á a cor conveniente... só poderá ser lilás, pois claro!... (I vol. pp. 380-82).

Uma ironia autocomplecente de que Zé Fernandes é comparsa (Zé Fernandes que opinava sobre o livro sem nunca o ter visto, que fazia comentários "provincianos" sobre o colete de cetim preto) redundava numa crítica acerca ao mundo "retratado". O autor implícito que sentimos aqui e ali por trás de Zé Fernandes empatiza com a personagem a quem dá voz e perspectiva, cujo ponto de vista é, portanto, o seu e faz-nos igualmente

empatizar com esse companheiro de Jacinto, porque não só está ao lado dele mas do lado dele.

Afinal desde que Eça de Queiroz apurou a arte realista – o processo para, com ironia, dizer o observado – o objectivo que aquela preconizava – *ver a verdade* – permaneceu presente mesmo quando contava o imaginado e deixava a sociedade ou quando, sem deixar a sociedade, se agarrava a um ideal de fundo romântico e nele fazia sobressair a sua paixão da harmonia e plenitude artística.

Referências Bibliográficas

- Amante, David J. (1981), "The Theory of ironic speech acts", *Poetics Today*, vol. 2:2 (1981), 77-96.
- Barthes, Roland et alii (1971), *Littérature et Réalité*, Paris: Seuil/Points.
- Booth, Wayne (1980), *A Retórica da ficção*, Lisboa: Arcádia (trad. M^a Teresa H. Guerreiro); 1^a ed. *The Rhetoric of Fiction*, 1961.
- Cal, Ernesto Guerra da (s.d.) *Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz*, Lisboa: Aster (trad. Helena Cidade Moura).
- Chatman, Seymour (1986), "Characters and narrators", *Poetics Today*, vol. 7:2, (1986), 189-204.
- Dolezel, Lubomir (1980), "Truth and authenticity in narrative", *Poetics Today*, vol. 1:3 (1980), 7-25.
- Ferraz, Maria de Lourdes A. (1987), *A ironia Romântica – Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa: Imprensa Nacional / CM.
- Ferreira, Júlia Dias (1981), *Uma Retórica da Tolerância Os Processos da Ironia na obra de Chaucer*, tese de doutoramento, Fac. Letras, Lisboa.
- Genette, Gérard (1972), "Discours du Récit" *Figures III*, Paris: Seuil.
- Guillén, Claudio (1971), *Literature as System*, Princeton Univ. Press.
- Hutchison, Chris (1985), "The where of when: some arguments of a non-temporal interpretation of tense", *EUA Papers in Linguistics*, 21-22, 1985, 1-35.
- Jefferson, Ann (1986), "Structuralism and post-structuralism" in Ann Jefferson & David Robey (eds.), *Modern Literary Theory A Comparative Introduction*, 2nd. ed., London: Batsford, 92-121.
- De Man, Paul (1986), "The resistance to theory" *The resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-20.
- Muecke, Douglas (1983), "Images of Irony", *Poetics Today*, vol. 4:3 (1983), 399-413.

- Ong, Walter J. (1982), "From Mimesis to irony: the distancing of voice" in Paul Hernadi (ed.) *The Horizon of Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press, 11-42.
- Pinto, Júlio Lourenço (1884), *Esthetica naturalista Estudos críticos*, Porto: Livraria Portuense.
- Rabinowitz, Peter J. (1981), "Assertion and Assumption: Fictional - Patterns and the External World", *PMLA*, May 1981, vol. 96: 3, 408-419.
- Reis, Carlos (1980), *Estatuto e Perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queiroz*, Coimbra: Liv. Almedina.
- Salgado Júnior, António (1930), *História das Conferências do casino*, Lisboa
- Silva, Vítor Manuel Aguiar e (1983), *Teoria da Literatura*, 5ª ed, Coimbra: Liv. Almedina.

of the Society of the Friends of the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

and the American Indian

***La Faute de Zola et Le Crime d'Eça* – lecture d'une quête**

ROSA PORFÍRIA BIZARRO

Plusieurs critiques tantôt du XIX^e siècle tantôt du XX^e siècle ont souvent rapproché le roman d'Eça de Queirós *Le Crime du Padre Amaro* et celui d'Emile Zola *La Faute de l'abbé Mouret*, du fait notamment de la similitude des titres.

Nous pensons, entre autres, au célèbre écrivain brésilien Machado de Assis, ainsi qu'aux critiques portugais José Pereira Tavares, João Gaspar Simões, Helena Cidade Moura et à l'italien Salvatore Statello.

En laissant de côté l'étude de la genèse de ces oeuvres ainsi qu'une possible analyse de la présence de l'écrivain français dans les deux dernières versions de *Le Crime du Padre Amaro*, nous nous proposons de faire ici une lecture des deux romans, en les considérant comme la manifestation d'une quête de la part des sujets-héros. En effet, soit Amaro Vieira soit Serge Mouret sont à la recherche de leur statut de sujet sexué.

Appartenant au groupe "asexué" des hommes qui portent des robes et sont définis par un vœu de chasteté, Amaro et Serge sont tous les deux définis par la transgression de cet impératif.

L'objet de cette quête est matérialisé par Amélia, en ce qui concerne Amaro, et par Albine, si nous pensons à Serge.

En partant tous les deux d'une situation de disjonction par rapport à cet objet, ils ont vécu pendant une certaine période des moments de conjonction avec lui (Amaro a possédé la fille de la São Joaneira; Serge, la nièce de Jean-bernat). Ils ont ensuite conclu leurs parcours en complète disjonction avec l'objet en question: Amélia est morte suite à des complications survenues après l'accouchement; Albine s'est asphyxiée, après avoir compris que Serge l'avait abandonnée.

En articulant l'utilisation de modèles actanciels greimasien (sujet, objet, destinataire...) avec l'étude des rôles actanciels (Philippe Hamon) des personnages-héros, nous essaierons de réfléchir sur le parcours d'Amaro et de Serge, à travers les phases de la persuasion, de la qualification, de la performance et de la sanction que nous définirons au fur et à mesure.

Voyons, d'abord, la persuasion, la phase d'acquisition d'un vouloir-faire, orienté par/sur un objet de valeur, la phase où, selon Henri Mitterand, le protagoniste reçoit d'un destinataire *ou se donne un devoir-agir et un vouloir-agir, faute de quoi la machinerie romanesque ne se mettrait pas en mouvement*.¹

Mandaté par le fait d'être un homme, par la force de sa pulsion sexuelle et aussi par le poids de pressions sociales, le vouloir-faire du héros-sujet Amaro eut comme destinataire-acteur personnalisé le chanoine Dias, son ancien professeur de morale au séminaire. Ce fut lui qui introduit Amaro dans le lieu de la rencontre avec l'objet-Amélia. En effet, Amaro avait écrit à Dias, pour lui demander de trouver un logement, lorsqu'il avait appris sa nomination à Leiria, et le chanoine lui avait indiqué la maison de la São Joaneira.

Là, Amaro entend(it) le tic-tic des bottines d'Amélia et le froissement des jupons empesés qu'elle secouait en se déshabillant, venus d'en haut, à travers le plafond (CPA 33)². Là, il regarda la jeune fille pour la première fois (CPA 63), en observant la beauté de sa poitrine, *son cou blanc, ses lèvres rouges et fraîches, l'ombre subtile et douce qu'un léger duvet mettait aux coins de sa bouche* (CPA 63). Ce fut là encore qu'il se lev(a), serr(a) les dents, pris d'une volonté brutale de la posséder (CPA 98), en entendant grincer le lit d'Amélia.

Il connut, dans cette maison, les joies de la vie en commun avec Amélia et sa maman, où l'ennui n'était jamais présent, où il vécut dans l'intimité de la jeune fille qui lui semblait parfaite.

Il y apprit aussi, par hasard, que Dias était plus qu'un bon ami de la São Joaneira, ce qui le fit penser qu'il pourrait devenir l'amant de la fille (CPA 101), de la même façon que le chanoine était l'amant de la mère (CPA 101). Le chanoine, qui avait déjà donné au héros le pouvoir-faire, lui transmit aussi, à ce moment, le vouloir-faire.

Certes, Amaro connaissait depuis longtemps déjà l'obsession de la Femme (CPA 43) qui le faisait brûler comme une braise silencieuse (CPA 42) au fond de ses pensées et de ses rêves, quand il était au séminaire. Il avait

¹ H. MITTERAND, *Zola et le naturalisme*, Paris, PUF., 1986- p.64.

² Toutes les citations signalées par CPA renvoient à l'édition du *Crime du Padre Amaro* parue à Paris, aux éditions de La Différence, 1985-traduction, présentation et notes de Jean GIRODON. Le chiffre qui suit le sigle CPA indique le numéro de la page où se trouve le texte cité.

pu, d'ailleurs, faire son initiation sexuelle à Feirão, la pauvre paroisse de bergers, dans la Serra da Gralheira, où il fut nommé après son ordination. Mais ce fut à Leiria qu'il connut le bonheur, qu'il désira et aima pour la première fois.

Serge Mouret entra dans le Paradou lui-aussi à l'initiative de quelqu'un d'autre. Ce fut, en effet, son oncle Pascal Rougon qui l'y conduisit une première fois, quand il pensa que le vieux Jeanbernard était sur le point de mourir et que Serge crut devoir l'accompagner pour aider le Philosophe à se réconcilier avec Dieu. Ce fut encore le docteur Pascal qui eut l'idée d'éloigner le jeune prêtre de l'influence de l'Eglise et de l'emmener au Paradou, pendant la convalescence de la grave maladie qui l'avait atteint, une amnésie profonde qui le fit perdre son savoir sur soi et qui pourrait lui faire perdre la raison.

Le vouloir-faire de Serge est donc plutôt le fruit de facteurs externes que d'une envie qui lui soit propre entièrement.

Poussé par la Nature (le soleil, la chaleur, les odeurs qui existaient au Paradou) – un vrai destinataire collectif, oubliant qu'il était prêtre (jamais dans [la] seconde partie ne sera appelé l'abbé, ni le prêtre; du reste, il a perdu toute mémoire de son passé, dont il ne porte aucune marque extérieure: ni soutane, ni tonsure; comme si le prêtre ne pouvait découvrir l'amour qu'en oubliant son état de prêtre³), Serge assure, dans un presque parfait syncrétisme actanciel, le rôle de sujet-objet, de désirant-désiré, dans ses rapports avec Albine.

Pendant la **performance**, au cours de laquelle nous assistons à la réalisation de l'acte attendu, à l'initiation sexuelle de Serge qui réussit à posséder Albine, nous nous apercevons facilement que les rôles de sujet /objet sont joués alternativement par Serge et par la jeune fille.

C'est pour me donner que je te prends (FAM 1406)⁴, dit-il à Albine.

Je veux me donner à toi tout entier, à jamais; car, je le sais bien à cette heure, tu es ma maîtresse, ma souveraine, celle que je dois adorer à genoux. Je ne suis ici que pour t'obéir, pour rester à tes pieds, guettant tes volontés(...) – FAM 1406-1407.

Certes, ce fut lui qui la posséda et Albine qui se livra.

Ton visage est à moi, tes yeux, ta bouche, tes joues... Tes bras sont à moi, depuis tes ongles jusqu'à tes épaules.... Tes pieds sont à moi, tes

³ P. OUVRARD.- *Zola et le prêtre*.- Paris, Beauchesne, 1986.- p.72.

⁴ Toutes les citations extraites de *La Faute de l'abbé Mouret* renvoient à l'édition de La Pléiade (Paris, Fasquelle et Gallimard, 1960, vol. I). Le numéro des pages est indiqué entre parenthèses et est précédé du sigle FAM.

genoux sont à moi, toute ta personne est à moi (FAM 1406)-dit-il à la jeune fille.

Mais n'oublions pas que ce fut elle la première qui se coucha au pied de l'arbre. Ce fut elle qui entreprit la quête de l'endroit du bonheur, qui lui montra le chemin, qui ne lui parlait que pour le charmer de la musique de sa voix.

Elle s'approcha la première (...) tirant à elle Serge (FAM 1404), pour entrer dans l'ombre délicieuse de l'arbre de la fécondation.

Déjà au cours de leurs promenades à travers les régions inconnues du Paradou, dans les parties, Albine avait montré son savoir, sa force, son pouvoir. Ce fut elle qui choisit le chemin, qui donna des ordres, qui pêcha, qui décida ce qu'ils devraient manger, s'ils devaient dormir ou se réveiller...

Jamais elle ne voulut confier son couteau à Serge.

Tu sais, dit-elle, c'est moi qui commande... Nous déjeunerons quand tu auras mis la table (FAM 1371).

Ce fut Albine encore qui demanda au jeune homme: *Veux-tu être mon mari? Je serai ta femme* (FAM 1371).

Ce rôle d'entrepreneuse et d'initiatrice à la faute⁵ joué par Albine est, d'ailleurs, signalé par Chantal Bertrand-Jennings qui affirme:

Dans le démarcage systématique de la Genèse qu'est La Faute de l'abbé Mouret, Albine est une nouvelle Eve, à la fois mère et épouse de Serge, tentatrice suprême. Au cours de sa maladie, elle le soigne, le ramène à la vie qu'elle lui apprend, le considère comme son bambin (FAM 1325), son bel enfant (FAM 1331). Dès les débuts de leurs relations cependant, Serge est troublé (FAM 1254) par sa présence dont il reste frissonnant (FAM 1256) et craintif (FAM 1312). Et au cours de leur quête de l'arbre, c'est Albine à qui son état de sauvageonne permet d'agir en bête humaine amoureuse, de chercher et de trouver l'arbre (FAM 1367-1398). Elle entraîne Serge, le conquiert (FAM 1401) de son rire de femme victorieuse (FAM 1402) et, sentant reine, le ten(ant) à sa merci (FAM 1407), elle l'appelle, le visage tout luisant d'amour, avec une bouche et des yeux de tentation (FAM 1403)⁶

⁵ Chantal BERTRAND-JENNINGS.- *L'Eros et la femme chez Zola. De la chute au paradis retrouvé*.- Paris, Klincksieck, 1977.- p.55

⁶ Idem, *Ibidem*, p.55.

Serge accomplit donc la faute presque inconsciemment. Victimes de

la fatalité de la génération (qui) les entourait, (ils) cédèrent aux exigences du jardin. Ce fut l'arbre qui confia à l'oreille d'Albine ce que les mères murmurent aux épousées, le soir des noces (FAM 1409).

Comme nous le dit Philippe Hamon,

dans La Faute de l'abbé Mouret, c'est le Paradou, actant collectif végétal, qui est également le véritable instigateur de l'intrigue, doté d'une compétence parfaite: vouloir-savoir-pouvoir-faire.⁷

Partageant avec Albine le pouvoir-faire et le savoir-faire de leur initiation, Serge est, tout de même, l'agent principal dans l'accomplissement de la **faute**.

C'est toi qui m'as prise pour ta soeur, pour ta femme (FAM 1467)– lui dit Albine. Pour rajouter:(...) lorsque je t'ai vu si libre, j'ai cru que tu n'étais plus prêtre (FAM 1467).

Renfermé dans sa robe, le jeune Mouret (re)connaît son péché, se juge, se punit.

J'ai péché, je n'ai pas d'excuse. Je fais pénitence de ma faute, sans espérer de pardon (FAM 1467).

Ce savoir sur soi, cette prise de conscience de la faute commise par les deux jeunes prêtres est plus nette chez Serge que chez Amaro. Effectivement, celui-ci s'est toujours révolté contre le carcan de sa robe, qui lui avait été imposée par la force des circonstances (mort de ses parents quand il était petit, par exemple) et le désir de la marquise d'Alegros, chez qui son père était un domestique et sa mère une jeune femme de chambre. Il n'avait jamais souhaité de tout coeur être prêtre. Pour lui, dès le début, la vie sacerdotale correspondait à

7

Philippe HAMON.- *Le Personnel du roman-le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*.-Genève, Droz, 1983.-p.253.

un état où l'on chante de belles messes, où l'on mange d'excellents gâteaux, où l'on parle tout bas aux femmes, en passant sa vie au milieu d'elles, à chuchoter, à sentir leur chaleur pénétrante, où l'on reçoit des cadeaux sur des plateaux d'argent (CPA 38).⁸

Jamais on ne l'avait consulté pour connaître ses préférences sur le chemin à prendre... Jamais il n'éprouva ce sentiment de bonheur de Serge qui, lui, se savait *à part, créature châtrée de la tonsure ainsi qu'une brebis du Seigneur (FAM 1234).*

Amaro n'avait (jamais) voulu être prêtre (FAM 1234), contrairement à Serge qui fut "programmé" pour jouer le rôle de quelqu'un *prédestiné à la prêtrise, à être eunuque, par le sang, par la race et l'éducation.⁹*

Serge est prêtre, avant d'être homme.

Amaro emprunte le parcours contraire: il est un homme, avant d'être prêtre.

Déjà à quatorze ans, il éprouvait une certaine aversion pour l'état ecclésiastique, *parce qu'il ne pourrait pas se marier (CPA 39-40).*

Par conséquent, quand il à réussit posséder l'objet de son désir, l'acte sexuel fut pratiqué le plus souvent possible.

Ils se retrouvaient toutes les semaines, une ou deux fois, de façon à ce que ces charitables visites atteignent à la fin du mois le nombre symbolique de sept, qui devait correspondre dans l'esprit des dévotes aux Sept leçons de la Vierge (CPA 298).

Amaro vécut alors la période la plus heureuse de sa vie, la plus insouciance.

D'ailleurs, il tâcha souvent d'expliquer à Amélia que sa mission *d'ambassadeur de Dieu (CPA 309)* sur la Terre était un point très positif dans

⁸ Il ne faudrait pas oublier que le contexte sacerdotal dans lequel Amaro évoluait renforçait cette interprétation de la mission ecclésiastique. Voir à ce propos les références aux prêtres qui fréquentaient le palais de la marquise d'Alegros (CPA 38) et l'épisode du repas chez l'abbé de Cortegaça (CPA 105-115). Le milieu social, pris comme acteur collectif, influença toujours énormément le héros-sujet, soit comme destinataire d'un vouloir-faire, d'un savoir-faire ou d'un pouvoir-faire, soit comme adjuvant et/ou opposant de sa quête.

⁹ *Personnages*, Ms. 10.294, f^os 16 à 19.

leurs rapports. Aucun être ne lui était supérieur. (...) *le fait d'être aimée d'un prêtre attirerait sur (Amélia) l'attention et la bénédiction de Dieu* (CPA 309).

La séduction d'Amaro sur Amélia était donc un vrai procédé de manipulation dont il se servait habilement pour faire-faire la jeune fille.

Cette façon pragmatique de voir les choses est, sans doute, liée au côté entrepreneur d'Amaro, qui se montra bien plus actif dans la quête de l'objet-Amélia que Serge par rapport à Albine.

Ainsi, ce fut lui qui prit l'initiative d'embrasser pour la première fois Amélia (CPA 118) et qui, tout de suite après, articula le premier mot: – *Ameliazinha!* (CPA 118), le diminutif plein de tendresse du prénom de la jeune fille. Le vouloir/savoir/pouvoir-faire (embrasser, parler... aimer) lui appartiennent donc primordialement.

Ce fut lui aussi qui décida d'emmener la fille de la São Joaneira chez lui, rue das Sousas, prétextant la pluie qui tombait avec force et à cause de laquelle Amélia risquait *de perdre* (CPA 280) sa robe.

Là, ils passèrent de la cour à la salle à manger et d'ici à la chambre. Abandonnant le vouvoiement, il passa au tutoiement: – *Entre là, c'est ma chambre* (...) – CPA 281.

Une fois de plus, le faire fut aussi un dire, ainsi qu'un pouvoir de faire-faire (cf. l'impératif).

Amaro Vieira alla encore plus loin. Après avoir possédé une fois l'objet de son désir sexuel et affectif, il voulut consolider sa possession. Ce fut alors lui qui parla avec le sonneur (le père Esguelhas) chez qui il prétendait avoir des rapports intimes avec Amélia. Il le mit au courant de la prétendue vocation de la fille de la São Joaneira *qui voulait se faire religieuse* (CPA 289). Comme sa mère *ne voulait pas donner son consentement* (CPA 289), il fallait bien qu'elle se retrouve avec Amaro (son guide spirituel) en cachette. Face à toutes ces explications, le sonneur se sentit très honoré d'offrir sa maison... et Amaro put s'y rencontrer avec Amélia tant qu'il voulut.

Amaro trouva également le prétexte idéal qui pourrait justifier aux yeux de tout le monde les visites fréquentes d'Amélia à la maison du père Esguelhas: elle apprenait les premières lettres et quelques prières à la fille paralitique (Totó) du sonneur.

Plus tard, après qu'on sache qu'Amélia était enceinte et qu'on ne réussissait pas à rencontrer João Eduardo, pour la marier avec lui, ce fut encore Amaro qui eut *l'idée sublime* (CPA 353) qui permettrait à Amélia d'accoucher loin des yeux de sa mère et de la "bonne société" de Leiria.

Elle accompagnerait la soeur du chanoine (Dona Josefa) à la ferme, la Ricoça, où celle-ci allait en convalescence. Amélia devait y rester jusqu'à

l'accouchement. Entre-temps, la São Joaneira irait avec Dias au bord de la mer et celui-ci essaierait de la retenir le plus longtemps possible, de façon à qu'elle ne soit jamais au courant de rien.

Ce fut encore Amaro qui chercha l'être aimé, après la séparation provoquée par le départ d'Amélia pour la Ricoça, en simulant, d'abord, une indifférence envers elle, pour ensuite mieux la posséder.

Il alla parler avec la nourrice, une faiseuse d'anges, qui était connue parce qu'elle "laissait" mourir les bébés qui lui étaient confiés. Il lui remit son fils. Lui seul, donc, accomplit le *crime* de donner la mort à son enfant.

La "faute" avait été commise par Amaro et Amélia. Mais le *crime*, la responsabilité morale de la mort du nouveau-né, appartient entièrement au jeune prêtre. C'est lui aussi qui fut incriminé par Gertudes (une servante de la Ricoça), quand elle explica, à sa façon, à l'abbé Ferrão la mort d'Amélia par ces mots:

C'est parce qu'on lui a enlevé son enfant... Je ne sais pas qui est le père, mais je sais bien que dans tout ça il y a un péché et un crime! (CPA 434)

Amaro sut vaincre, dans sa phase de *qualification*, les *tests ou rites de passage sur la voie* qui lui permit de devenir le *point de mire constant et principal du récit*, mais il rata les *épreuves centrales* (celles) *qui scellent (la) destinée, en la tournant irrémédiablement vers (...) l'échec.*¹⁰

En effet, il sut comment séduire Amélia. Il fut capable aussi de vaincre son rival, João Eduardo, ainsi que les inconvénients d'être allé habiter rue das Sousas, loin de la femme aimée. Il put contrôler la fureur du chanoine, quand celui-ci apprit ses liaisons avec la fille de la São Joaneira, ainsi que gagner la confiance du cercle d'amis qui entouraient Amélia. Il sut annuler le travail évangéliste de l'abbé Ferrão auprès de la jeune fille.

A chaque moment de sa quête, il réussit à dépasser les obstacles. Il n'hésita pas à se servir des autres (du père Esguelhas, de Dona Josefa, du chanoine, etc.) – qui jouèrent, donc, grâce à son pouvoir d'argumentation et de persuasion, le rôle de vrais adjouvants d'Amaro.

Mais il connut également l'opposition de plusieurs éléments, qui l'empêchèrent d'acquérir un vrai pouvoir, un vrai savoir.

Jamais il ne put vaincre la *peur*. Jamais il ne put vaincre la *mort*.

¹⁰ H. MITTERAND.- Op. cit.- p.65.

Soumis aux normes d'une société de province et aux lois de son Eglise, il ne put jamais afficher publiquement son désir ni sa quête.

Il cessa, pour une large période, de fréquenter la maison de la São Joaneira, quand le "Communiqué" sortit.

Il frémit, lorsque le père Natário vint annoncer les mesures prises contre quelques-uns des prêtres impliqués dans l'article publié par le journal de l'opposition (CPA 181).

Il s'effraya encore plus et décida que, dans son intérêt, il vaudrait mieux de faire tuer le fruit de ses amours avec Amélia, quand son ami Libaninho lui dit qu'on commençait à parler d'un scandale qui touchait l'un des ecclésiastiques de Leiria (CPA 422).

Il rata finalement l'épreuve de la vie, de l'amour, quand il remit son fils dans les mains d'une faiseuse d'anges, sachant qu'il allait mourir.

Son échec affectif était programmé, par conséquent, à l'avance; le sort de son parcours annoncé au préalable par son incapacité de vaincre les épreuves principales.

Il ne fut pas non plus capable de surmonter tous les obstacles qui se présentèrent sur sa voie: le carcan de sa robe, le poids de l'Eglise, la voix acerbe du frère Archangias, sa vraie vocation...

La cloche de l'église des Artaud sut souligner les critiques implacables d'Archangias – *Vous avez désobéi à Dieu (...)* – FAM 1417 – et renforcer ses ordres qui le poussèrent à abandonner le Paradou: *Lâchez-la, ne la touchez plus, car elle est le commencement de l'enfer* (FAM 1417).

Serge ne fut pas capable de comprendre l'aide que son oncle Pascal voulait lui donner, quand il vint lui dire qu'Albine était malade.

Il refusa d'accepter les bras ouverts que le vieux Jeanbernat lui tendit, quand il l'invita à rendre visite à Albine.

Mais, surtout, Serge échoua à l'épreuve du deuxième séjour dans le "jardin des délices".

Il ne comprit pas tout l'amour qu'Albine lui donnait. Il permit que l'Eglise gagne cette lutte. *Il accept(a) la castration imposée (...)*¹¹ par sa foi. *L'ultime visite au Paradou, toutes les séductions d'Albine [n'ont pu] que confirmer à Serge la réalité de son impuissance.*¹²

Dans ce roman oedipien, où, selon Jean Borie, Serge abandonna sa mère (Marie + Albine + la Terre), pour choisir le père (le Christ)¹³, la circularité

¹¹ Jean BOIRE.- *Zola et les mythes-ou de la nausée au salut*.-Paris, Seuil, 1971.- p.235.

¹² Idem, Ibidem, p.235.

¹³ Idem, Ibidem, p.68.

du parcours du héros renvoie à une ouverture en spirale qui reproduit avec plus de fidélité l'évolution de Serge.

Si nous analysons la fin de *La Faute de l'abbé Mouret*, (...) le point où est sanctionnée¹⁴ (...) la valeur des personnages et la réussite ou le ratage de leur action¹⁵, nous dirons, comme Philippe Hamon, que, dans ce texte, c'est le scénario de la Genèse (innocence-faute-châtiment) qui régit le mouvement moral des personnages¹⁶.

En effet, comme dans l'Eden, Serge (Adam) fut chassé du Paradou (Paradis) et condamné à expier sa faute. (...) des préceptes religieux mesquins et criminels [parvinrent] à éloigner l'homme de la femme en faisant une faute de la pulsion sexuelle¹⁷. Après le "mal", la réparation s'impose: la mort pour Albine, la solitude, l'auto-flagellation, la castration pour Serge.

En ce qui concerne Amaro, il est vrai que lui-aussi perdit l'objet de son désir, de son amour. Mais, après un certain temps, nous découvrons, avec le chanoine, que: *Le changement [lui] a réussi...* (CPA 453)

(...) *Vous, mon cher, vous m'avez l'air d'avoir engraisé!* (CPA 453) lui dit Dias.

En effet, après sa fuite de Leiria, il avait repris ses fonctions sacerdotales, bien que dans une autre paroisse, et (...) [il] *ne confess[ait] que des femmes mariées!* (CPA 453)

Amaro fit, par conséquent, lui aussi, un parcours en spirale, mais loin de prendre le chemin de la castration, du remords, de l'expiation, il commenta:

Sur le coup... Ça été dur! Mais tout passe... (CPA 453)

Il avait perdu l'objet-Amélia, mais sa quête du désir était loin d'être achevée...

¹⁴ C'est nous qui soulignons

¹⁵ Philippe HAMON. *Texte et idéologie*.- Paris, P.U.F., 1984.- p.205.

¹⁶ Idem, ibidem, p. 198.

¹⁷ Chantal BERTRAND-JENNINGS.-Op. cit.-p.19.

1890 e o Fim-de-Século na Literatura Portuguesa: o símbolo da Torre no *Só* e em *A Ilustre Casa de Ramires*

MARIA TERESA PINTO COELHO

Perante a similaridade e a relevância do espaço TORRE quer em *Só*, quer em *A Ilustre Casa de Ramires*, propomo-nos neste ensaio estudar comparativamente o papel da Torre enquanto símbolo. A leitura textual será determinada pela concepção do texto como narrativa mítica, ou seja, segundo Mircea Eliade, "história exemplar", aquela que "enuncia um acontecimento que teve lugar *in illo tempore* e constitui, por este facto, um precedente exemplar para todas as acções e situações que, depois, repetirão este acontecimento".¹

A Torre será assim encarada como uma hierofania tópica, ou seja, um local que torna manifesta a existência de forças cósmicas e, como tal, um lugar sagrado.

Dada a especificidade do período histórico em que as duas obras surgem e, pelo facto de serem ambas produto de determinada forma de sentir a que não é alheio o espírito do Portugal de fim-de-século, tomaremos ainda em conta a época em que se enquadra e encaramos como ponto de partida 1890, o ano do Ultimatum britânico, que iria desencadear uma série de reacções públicas também de uma ou de outra forma presentes na literatura finissecular.

"Em certo Reino, à esquina do Planeta,
Onde nasceram meus Avós, meus Pais,
Há quatro Lustres, viu a luz um poeta
Que melhor fora não a ver jamais.

¹ *Tratado de história das religiões*, Lisboa, Edições Cosmos, 1970, p. 505.

Mal despontava para a vida inquieta,
Logo ao nascer, mataram-lhe os ideais,

Amigos,
Que desgraça nascer em Portugal!"
(*Só*, soneto 2)

Perpassando toda a poesia do *Só*, a consciência de um fracasso pessoal que parece contaminar toda uma geração não constitui apenas um desabafo íntimo de António Nobre mas é antes uma constante na literatura portuguesa do final do século XIX. Prevalece então um generalizado sentimento de pessimismo que encontra paralelo na literatura europeia da época, na qual se afirma a imagem do artista doente, precocemente envelhecido, desgostado consigo próprio e descontente com o mundo que o rodeia.

Porém, se é possível encontrar modelos estrangeiros subjacentes a tal atitude, o "mal du siècle" reveste-se, no caso português, de determinadas características de índole especificamente nacional.

Múltiplos factores se poderiam apontar como determinantes de uma tal visão do eu e do mundo. O país atravessava então um período de transformação devido ao surto industrial que se registava, daí decorrendo uma série de alterações sócio-económicas. Segundo Joel Serrão:

"Uma boa verdade, a contemporaneidade portuguesa, no respeitante à estrutura económica, principia na década de 1880-90, em conexão com o surto industrial, a revolução dos transportes ferroviários, o alento demográfico e o urbanismo."²

Tais modificações reflectem-se em alguns dos temas abordados na literatura. É o caso, por exemplo, da antinomia campo/cidade, fruto, em grande parte, do contraste existente entre o Portugal agrícola e o Portugal industrial e, dele derivados, subtemas como o refúgio no campo, o cansaço da civilização, o tédio.

A obra literária torna-se, deste modo, um veículo de expressão de sentimentos de angústia e, no caso de António Nobre, mesmo de resignação e

abulia face à conclusão que: "E a Vida foi, e é assim, e não melhora. / Esforço inútil. Tudo é ilusão." ³

Tal atitude ilustra um conceito de "decadência", já patente nos romances queirosianos, que António Manuel Machado Pires define como "reajustamento", "marasmo" e "incapacidade generalizada" ⁴.

Na realidade, basta lembrarmo-nos do simbolismo contido no passeio final de Carlos da Maia e João da Ega em Lisboa e do facto de os dois amigos terem de se render à evidência de que falharam na vida ⁵.

Paralelamente, no soneto 13 de o *Só* o poeta conclui em termos de balanço final de uma existência:

"Falhei na Vida. Zut! Ideias caídas:
Torres por terra! As árvores sem ramos!
Ó meus Amigos! Todos nós *falhámos*...
Nada nos resta. Somos uns perdidos."

A repetição do verbo "falhar", utilizado por Eça e António Nobre, reforça essa consciência de inoperância face a um país marcado pelo declínio.

O Ultimatum britânico vem fazer acentuar as tendências apontadas. Quando em 11 de Janeiro de 1890 o Governo britânico ordena a retirada dos portugueses dos territórios compreendidos entre Angola e Moçambique, explode a indignação pública por todo o país. Quanto à reacção literária também não se faz esperar.

Guerra Junqueiro escreve *Pátria e Finis Patriae*, dois retratos de um país agonizante nas mãos da dinastia de Bragança e do imperialismo britânico.

Porém, se Junqueiro não se coíbe de condenar com acerbo os Braganças e atacar inexoravelmente a Inglaterra, outros, como António Nobre, irão refugiar-se num passado imaginário e proclamar as virtudes de uma Pátria longínqua no tempo, seja ela medieval ou quinhentista, tomada como exemplo a seguir por contraste com o Portugal finissecular. De franco pendor nacionalista e messiânico (esta última tendência também presente na figura do Doido em *Pátria*), essa literatura encontra a sua sistematização nas *Palavras Loucas* de Alberto de Oliveira, onde se exalta Garrett e a tradição, o Portugal rural por oposição ao país industrializado, o sonho em vez da realidade.

³ Soneto 18. No que diz respeito ao *Só*, limitar-nos-emos, quer no corpo do trabalho, quer nas notas, a indicar o título dos poemas ou, no caso dos sonetos, o número que os acompanha, não indicando o número da(s) página(s) para não sobrecarregar as notas.

⁴ *A ideia de Decadência na geração de 70*, Ponta Delgada, Instituto Universitário dos Açores, 1980, p.25.

⁵ "Falhámos a vida, menino." (*Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, 18ª Edição, s.d., p. 713).

Na verdade, epopeia quinhentista enquanto que auto-retrato de um "neto de navegador, / Heróis, Lobos d'água, Senhores / Da Índia, d'Aquém e d'Além-mar!"⁶, imagem neogarrettiana⁷ ou recuperação do mundo idealizado de Júlio Dinis⁸, o universo de Anto transforma-se, tal como o Portugal pós-ultimatum, num mundo em destroços. Expressão pungente dessa consciência de destruição é, por exemplo, o final do poema "António", no qual a autobiografia do poeta coincide com o destino da sua Pátria:

"Moço Lusíada! Criança!
 Porque estás triste, a meditar?
 Vês teu país sem esperança,
 Que toda alui, à semelhança
 Dos castelos que ergueste no ar?"

A associação CASTELO EM ESCOMBROS - PORTUGAL EM DECLÍNIO surgira já na *Pátria* de Junqueiro na boca da personagem que simboliza Portugal, o Doido. Descrito na Cena III como um gigante decrepito, o Doido traça, na sua primeira fala, a oposição entre o passado e o presente do país através da utilização alternada do Pretérito Perfeito / Imperfeito e do Presente do Indicativo:

"Tive castelos, fortalezas pelo mundo...
 Não tenho casa, não tenho pão!...
 Tive navios... milhões de frotas... Mar profundo,
 Onde é que estão? Onde é que estão?!...
 Tive uma espada... Ah, como um raio *ardia, ardia*
 Na minha mão!...
 Quem *ma levou?* Quem *ma trocou*, quando eu *dormia*,
 Por um bordão?!...
 E *tive* um nome... um nome grande e *clamo e clamo*
 Que expiação!
 A perguntar, a perguntar como me *chamo?*...
 Como me *chamo?* Como me *chamo!*...
 Ai! não me lembro!... *perdi* o nome na escuridão..."⁹

6 "António".

7 "Ora, às ocultas, eu trazia / No seio, um livro e lia, lia / Garrett da minha paixão..." (*Viagens na Minha Terra*).

8 "Bff!... e dormia com a / naquela tia Doroteia, / De que fala Júlio Dinis." (*Ibid.*)

9 *Pátria*, p. 33. (A edição utilizada é a de Lello e Irmão Editores, Porto, s. d. Os sublinhados são nossos.)

O Portugal do passado é simbolizado por elementos como CASTELO, NAVIO, ESPADA que implica conquista (terrestre e marítima), à qual se aliam força e poder. De conotação positiva, estes símbolos sofrem uma desvalorização, expressa não só pela mencionada alternância de tempos verbais, como também pelo uso repetitivo da negativa ligada ao Presente do Indicativo. A reiteração de "não tenho" reflecte um sentimento de perda, de queda, cujo simbolismo se torna patente logo na primeira cena quando o país é retratado por Magnus, um dos Ministros do Rei, como "um castelo em ruínas" ¹⁰.

A metáfora do Portugal-castelo que alui repete-se noutras obras estando também presente em *Finis patriae* ¹¹, tal como no *Só*, por exemplo, no soneto 3:

"Na praia lá da Boa Nova, um dia,
Edifiquei (foi esse o grande mal)
Alto Castelo, o que é a fantasia,
Todo de lápis-lazúli e coral!

Um dia (não sei quando, nem sei d'onde)
um vento seco de mau sestro e spleen
Deitou por terra, ao pó que tudo esconde,
O meu condado, o meu condado, sim!"

A mesma imagem surge em "Lusitânia no Bairro Latino" quando o poeta nos dá a conhecer o que aconteceu aos seus sonhos de criança:

"Menino e moço, tive uma *torre* de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite ...
Um dia, os castelos caíram ao Ar!"

Como corolário do simbolismo do CASTELO, surge-nos nesta estância a TORRE. Pertencente ao mundo infantil do poeta, a Torre parece ser algo de perdido, de longínquo no tempo. Porém, se a Torre se apresenta como indissociável do "Menino e moço", ela transforma-se em espaço nacional enquanto

¹⁰ Ibid., p. 12.

¹¹ V. partes VIII e IX, respectivamente intituladas "Falas as fortalezas desmanteladas" e "Falas os monumentos arrasados".

parte integrante do Portugal-Castelo. A Torre de Anto é, pois, num sentido mais lato, Portugal. A poesia do *Só* apresenta-se, assim, em dois planos: quer enquanto expressão das dores do poeta, quer como reflexo do mal estar dos portugueses, numa época, como referimos, caracterizada por profundas clivagens sociais e económicas e marcada pelo estigma da desilusão colonial. Ao destinatário é desde logo indicada essa dupla leitura quando em "Memória", o poema preambular do *Só*, o poeta revela quem é o receptor dos seus versos:

"Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses!
Pelo cair das folhas, o melhor dos meses."

O *Só* converte-se assim, através do processo da metonímia, numa mensagem-retrato dos Portugueses a partir da autobiografia de Anto iniciada em "Memória". Neste poema o nascimento do poeta e dos seus antepassados, tal como o da nacionalidade portuguesa, situa-se no Norte do país, num cenário de "torres e pontes".

É de notar a presença do elemento especial TORRE logo no início do *Só*. Ela irá acompanhar, como veremos, todo o percurso do eu poético. Designada como Torre de Leite ¹², Torre de Marfim ¹³, Torre de David ¹⁴, de Coral ou de Sal ¹⁵, a Torre, concebida como centro da solidão de Nobre, e, simultaneamente, reflexo de uma nação, constitui o espaço privilegiado dos poemas.

Tal como no *Só*, em *A Ilustre Casa de Ramires* a Torre afirma-se como o espaço por excelência, sendo também desde logo introduzida na abertura da narrativa:

"Gonçalo Mendes Ramires (que naquela sua velha aldeia de Santa Ireneia, e na vila vizinha, a asseada e vistosa Vila Clara, e mesmo na cidade, em Oliveira, todos conheciam pelo Fidalgo da Torre) trabalhava numa Novela Histórica, *A Torre de D. Ramires* [...]" ¹⁶

¹² "Menino e moço, tive uma Torre de leite" ("Lusitânia no Bairro Latino").

¹³ Por exemplo: "Castelo de prata embutido a marfim!" ("Menino e moço").

¹⁴ "Há-de ser alta como a Torre de David" ("Purinha").

¹⁵ "Olha o bebé que teve Torre de coral"; "Olha aquele que habita uma Torre de sal" ("A vida").

¹⁶ Op. cit. p. 35. (A edição utilizada é a da Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, s. d. A partir daqui a obra em estudo passará a ser referida como *A Ilustre Casa*).

Ainda estabelecendo um paralelismo com o *Só*, verificamos que existe em *A Ilustre Casa* uma relação íntima entre o espaço Torre e a personagem principal: Gonçalo é, da mesma forma que Anto, indissociável da sua Torre.

Muito se tem discutido o valor simbólico da Torre em *A Ilustre Casa* e, consequentemente, o significado da obra. Em questão parece estar sobretudo o desfecho da narrativa quando, pela boca de João Gouveia, Gonçalo, recém-chegado de África, é identificado com Portugal.

Vários problemas se nos põem neste epílogo, um dos quais a questão do posicionamento de Eça face à política colonialista portuguesa. No entanto, dada a natureza do trabalho que nos propomos desenvolver, debruçar-nos-emos, sobretudo e, como referimos, sobre o valor simbólico da Torre, deixando para segundo plano a problemática africana e tomando-a em conta apenas enquanto corolário do simbolismo central.

De facto, João Medina, ao delimitar a época em que se insere *A Ilustre Casa de Ramires* e apesar das incongruências temporais de Eça¹⁷, considera a obra enquadrada no período que se sucede ao Ultimatum:

"Assim o livro acaba por tratar da actualidade imediata que o rodeava, ou seja, as guerras africanas durante o ministério regenerador de Hintze/Franco (1893/97). Em resumo, o romance, publicado em volume em 1900, traduz, de um modo patente, as preocupações de um período histórico definido, aquele que, *grosso modo*, vai desde o Ultimatum de 1890 às guerras africanas e à prisão de Gungunhana – em Dezembro de 1895." ¹⁸.

Nesta linha de pensamento, Medina considera que Gonçalo simbolizava a História de Portugal, posição semelhante à da maioria dos críticos que tomam *A Ilustre Casa* como um retrato do Portugal da época a partir do tríptico personagem central-Torre-Portugal fim-de século. Assim, segundo Medina, a narrativa encerra uma mensagem de regeneração, embora não num sentido neogarrettista de recuperação de modelos tradicionais idealizados. Pelo contrário:

"[...] trata-se de restaurar a Torre (as virtudes do velho Portugal do apogeu e das glórias perimidas), mas por uma

¹⁷ *Eça político*, Lisboa, Seara Nova, 1974, pp. 91-93.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

conversão interna, por uma alquimia de alma colectiva, representada aqui através das aventuras e agruras de um fidalgo que busca o caminho de uma salvação[...].¹⁹

Na verdade, como no *Só*, parece-nos ser na Torre que reside o significado de *A Ilustre Casa*, tal o relevo que lhe é conferido no desenrolar da acção e, paralelamente, na evolução de Gonçalo. No romance queirosiano a Torre converte-se no espaço fulcral, quer da narrativa principal, quer da novela histórica nela encaixada, da qual se torna fonte de inspiração. É, aliás, isso que o próprio narrador põe em evidência ao afirmar:

"E daí, da sua cadeira de couro, Gonçalo Mendes Ramires, pensativo diante das tiras de papel almaço, roçando pela testa a rama da pena de pato, avistava sempre a inspiradora da sua Novela – a Torre, a antiquíssima Torre [...]"²⁰

A Torre dos Ramires é, como a Torre de Anto no *Só*, elemento a-temporal que une o passado e o presente e, neste caso, ponto de ligação entre as várias gerações da família, facto sublinhado por José Castanheira quando Gonçalo lhe anuncia o título da novela:

"— Sublime!... A Torre de D. Ramires!... O grande feito de Tructesindo Mendes, contado por Gonçalo Mendes Ramires! E tudo na mesma Torre! Na Torre o velho Tructesindo pratica o feito; e setecentos anos depois, na mesma Torre, o nosso Gonçalo conta o feito!"²¹

Este paralelismo, presente ao longo da narrativa, é reiterado no final como que a antecipar e reforçar a identificação de Gonçalo com Portugal. Então o narrador conclui, referindo-se à Torre:

"ela ligava as idades e como que mantinha, nas suas pedras eternas, a unidade da longa linhagem." ²²

¹⁹ Ibid., p. 98.

²⁰ *A Ilustre Casa*, p. 31.

²¹ Ibid., p. 43.

²² Ibid., p. 316.

Tal como no *Só*, a Torre revela-se testemunho de um drama tanto pessoal (Gonçalo/Anto), como nacional (Portugal). No entanto, quer para Gonçalo, quer para Anto, a Torre é morada, embora Gonçalo não viva propriamente no edifício da Torre; é, pois, nos dois casos, embora subsistam divergências que apontaremos, espaço habitado, casa, participando do simbolismo do "centro", tal como ele é definido por Mircea Eliade:

"[...] é um "centro" [...] todo o espaço no qual se verifica uma possibilidade de ruptura de nível entre o céu e a Terra".²³

Enquanto ponto de união entre os espaços terrestre e celeste, a Torre constitui, tal como a montanha cósmica ²⁴, um símbolo ascensional. Ela é reprodução do arquétipo Babel, "a porta do Céu, cujo objectivo era restabelecer por um artifício o eixo primordial quebrado e elevar-se, através dele, até à morada dos Deuses." ²⁵

O carácter mágico da Torre persiste quer no *Só*, quer em *A Ilustre Casa*. Nas duas obras a Torre afirma-se pela altura, pela verticalidade, pelo seu poder de transcendência. Assim, no Soneto 3 Anto caracteriza o seu refúgio como "Alto Castelo", enquanto que em *A Ilustre Casa* é sublinhada a dimensão ascensional da Torre no momento em que Gonçalo resolve subir até ao topo:

"Das suas fundas frestas, através das negras reixas de ferro, saía um clarão; e *muito alta*, sobre as velhas ameias, refulgia uma serena coroa de lumes." ²⁶

Tal ideia surge de novo quando o Bento, ao descrever a dificuldade que tivera em iluminá-la, exclama:

"O Sr. Doutor nem imaginava a altura, depois em cima, a imensidão do eirado." ²⁷

Porém, a Torre nem sempre se afirma como imagem de verticalidade. Se no *Só* Anto não cessa de dizer que a sua Torre caiu, também em *A Ilustre*

²³ *Tratado de História das Religiões*.

²⁴ *Ibid*, p. 133.

²⁵ Jean Chevalier e Alain Chevrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1972, p. 959. (Na elaboração deste estudo todas as passagens de obras estrangeiras citadas do original foram traduzidas para português).

²⁶ *A Ilustre casa*, p. 315. (Sublinhado nosso).

²⁷ *Ibid*.

Casa é posto em evidência um movimento semelhante ao da queda. Tal acontece, por exemplo, quando Gonçalo, ao fazer um balanço da sua vida, reconhece que nem sempre demonstrara a força que havia caracterizado a actuação dos seus avós e se refere à Torre como uma flor moribunda:

"Como a flor murchara! Que mesquinha honra! E que contraste a do derradeiro Gonçalo, encolhido no seu buraco de Santa Ireneia, com esses grandes avós Ramires contados pelo Videirinha – todos eles, se a História e lenda não mentiam, de vidas tão triunfais e sonoras!" ²⁸

É conhecido o paralelismo traçado pelo narrador entre a actuação de Gonçalo e as várias fases de construção da novela histórica que se propõe escrever. Em geral, o descendente dos Ramires reage ao contrário de Tructesindo, não sendo capaz de enfrentar as situações, sejam elas a questão do arrendamento das terras ao Casco, o confronto com André Cavaleiro ou os desafios do rapagão da aldeia.

Durante todos esses momentos a Torre permanece "imóvel sob a hera e a poeira melancólica das coisas imóveis" e Gonçalo "parado e mudo na vida, a ganhar musgo, como a sua caduca, inútil Torre" ²⁹.

Paralelamente, a regeneração de Gonçalo após o reencontro com o rapaz da aldeia corresponde à revitalização da Torre. Assim, quando, depois de pela primeira vez ter tido a coragem de enfrentar uma situação que há muito vinha a evitar, Gonçalo se sente como que revigorado, a associação não se faz esperar:

"Para além dos Bravais, mais galopou, ao avistar a Torre. E singularmente lhe pareceu, de repente, que a sua Torre era agora mais sua, e que uma afinidade nova, fundada em glória e força, o tornava mais senhor da sua Torre!" ³⁰

Outros passos da narrativa poderiam ser citados para mostrar a relação íntima entre a evolução psicológica da personagem principal e a imagem da Torre ³¹. Porém, o mais significativo, e aquele que podemos considerar o clímax da acção, é a subida à Torre. Ao contrário de Anto, Gonçalo, como já

²⁸ Ibid., p. 261.

²⁹ Ibid., p. 30 e p. 148 respectivamente.

³⁰ Ibid., p. 273.

³¹ Ibid., por ex. p. 275 e p. 289.

referimos, não vive propriamente na Torre e só lá entra no final da narrativa quando já sabe que é deputado por Vila Clara. É nesse momento que, ao comungar do espaço que fora morada dos seus antepassados, Gonçalo assume o estatuto de herói e, simultaneamente, a Torre se revela como um local sagrado. Como afirma Eliade:

"[...] a noção de espaço sagrado implica a ideia da reputação da hierofania primordial que consagrou este espaço, transfigurando-o, "singularizando-o", em resumo: isolando-o do espaço profano envolvente.

[...] Um espaço sagrado assenta a sua validade na permanência da hierofania que, em dada altura, o consagrou. É por isso que certa tribo da Bolívia volta ao lugar que julga ter sido o berço dos seus antepassados, sempre que experimenta a necessidade de renovar a sua energia e a sua vitalidade [...]. O lugar transforma-se, deste modo, numa fonte inesgotável de força e de sacralidade que permite ao homem, na condição de que ele ali penetre, tomar parte nessa força e comungar dessa sacralidade." ³²

É essa a transmutação que se opera em Gonçalo e na Torre. Porém, a dimensão cósmica do local e do percurso de acesso a esse espaço é redobrada, pois Gonçalo não se limita a entrar na Torre, mas atinge o ponto mais alto da construção. A subida transforma-se, pois, numa ascensão, no ultrapassar da condição humana.

No alto da Torre Gonçalo sente-se já mais perto do universo celeste do que do terrestre e olha as estrelas com uma "sensação de infinidade, de eternidade". ³³

A subida à Torre converte-se em viagem iniciática. É de notar, porém, que tal viagem vinha de há muito a ser preparada pelo narrador, havendo toda uma acumulação de índices que conduzem a tal desfecho. Gonçalo só se torna digno de se transformar num iniciado depois de passada a "prova", neste caso, após ter vencido a sua covardia. Para isso, tal como o herói cósmico, precisa de uma arma, a espada dos velhos Ramires.

Em *A Ilustre Casa* a espada é, tal como a Torre, os sonhos e as referências a África, um dos elementos de ligação entre as duas histórias. Mantendo

³² *Tratado de História das religiões*, p. 436.

³³ *A Ilustre Casa*, p. 318.

o brilho e a força iniciais, ela surge na novela histórica enquanto arma de Tructesindo, ao passo que em Santa Maria de Craquede se encontra enferrujada³⁴ e, portanto, sem validade, da mesma forma que a Torre se apresenta coberta de musgo³⁵.

É, na verdade, a visita aos túmulos dos seus antepassados que, tomando o carácter de uma catábase, irá funcionar como o primeiro passo na regeneração de Gonçalo. Como ele próprio reconhece:

"Depois da visita à crasta de Craquede, a sua imaginação concebia menos enovadamente os seus avós Afonsinhos: e como que os palpava enfim no seu viver e pensar, desde que contemplara os grandes túmulos, onde se desfaziam as suas grandes ossadas." ³⁶

A partir de então dá-se início à evolução psicológica de Gonçalo. Reparemos na sucessão de eventos. É na sequência da visita aos túmulos que surge o sonho em que os Ramires do passado entregam as armas a Gonçalo, passando para ele toda a sua coragem. Neste sonho está encerrado todo o simbolismo da espada forte e purificadora, pelo que passamos a transcrever um extracto:

"— Neto, doce neto, toma a minha lança numa partida!..."

E logo o punho de uma clara espada lhe roçou o peito, com outra grave voz que o animava: — "Neto, doce neto, toma a espada pura que lidou em Ourique!..." E depois, uma acha de coriscante gume bateu no travesseiro, apertada com altiva certeza: — "Que não derribará essa acha, que derribou as portas de Arzila!..." ³⁷

Após o sonho, os indícios que conduzirão ao clímax da subida à Torre intensificam-se. Assim, é no seguimento do sonho que surge o chicote, a arma que irá conduzir à purificação final. Pouco depois temos o episódio com o "Valentão de Nacejas" para, logo em seguida, se verificar mais um passo na

³⁴ Ibid., p. 222.

³⁵ Ibid., p. 148.

³⁶ Ibid., p. 225.

³⁷ Ibid., pp. 263-264.

afirmação de Gonçalo como herói cósmico, marcada, ainda antes da subida à Torre, por uma imagem ascensional:

"E ia levado, galopando, numa alegria tão fumegante, que o lançava em *sonho e devaneio*. Era como a sensação sublime de *galopar pelas alturas*, num corcel de lendas, crescido magnificamente, *roçando as nuvens lustrosas...*"³⁸

A partir deste momento tudo está preparado para explicar a modificação operada em Gonçalo e a ida para África, também de há longo tempo introduzida pelo narrador. Ela é o desfecho tornado lógico depois de Gonçalo várias vezes se ter referido à inoperância do Governo, chegando à conclusão que num país como Portugal não há lugar para acções como a dos Ramires³⁹.

Porém, após a subida à Torre, Gonçalo, revigorado depois de ter chegado ao conhecimento de si próprio, estabelece um plano de acção que já se vinha a fazer anunciar desde o sonho da entrega das armas⁴⁰:

"E o Fidalgo da Torre, imóvel no eirado da Torre, entre o céu todo estrelado e a terra toda escura, longamente revolveu pensamentos de vida superior – até que, enlevado, e como se a energia da longa raça, que pela Torre passara, refluísse ao seu coração, imaginou a sua própria caminhada enfim para uma acção vasta e fecunda, em que soberbamente gozasse o gozo do verdadeiro viver[...]"⁴¹

Só neste momento Gonçalo se sente o digno descendente dos seus antepassados recriados através da novela histórica que acerca deles escrevera e reencontrados pela repetição no presente do acto que o projecta no tempo mágico-religioso dos antigos Ramires. Ao tédio e à inactividade sucede a acção, a covardia é substituída pela coragem e as terras da Torre, durante tantos anos quase estéreis, voltam a produzir sob a orientação do Pereira⁴². A própria terra parece comungar da revitalização de Gonçalo, reiniciando-se o ciclo vital também reactivado na Torre, sempre presente como imagem de eternidade, como eterno presente do tempo mítico. Outrora quase sem vida,

³⁸ Ibid., p. 272 (Sublinhados nossos).

³⁹ Ibid., pp. 133-34.

⁴⁰ Ibid., p. 266.

⁴¹ Ibid., pp. 319-320.

⁴² Ibid., p. 315.

através da luz e do calor que dela irradiam, assim, "as luzes nas frestas aqueciam, reviviam aquela derradeira ossada, Honra de Ordonho Mendes", enquanto que anteriormente ela era escura, nua silenciosa, de uma "frialdade de jazigo"⁴³, em suma, imagem da morte.

A transformação do símbolo da Torre ocorre não apenas em *A Ilustre casa*, mas está também no *Só*. Tal como acontece com a Torre dos Ramires no início do romance queirosiano, é no tempo presente que a Torre de Anto adquire uma conotação negativa, sendo assimilada à noite, por exemplo, no poema "o meu cachimbo".

A Torre de Anto é parte integrante de um universo diurno enquanto símbolo do tempo que se escoou, seja ele o Portugal dos antigos navegadores ou o mundo infantil do poeta que parece situar-se para além do tempo e do espaço. Então, a Torre identifica-se com um paraíso idealizado, de almas simples e puras, actividades campestres, riscos e melodias, em suma, com um espaço mítico só recuperado, como veremos, da memória.

No tempo este mundo mágico-religioso de tons dourados transforma-se em paisagem sombria e nocturna, e, muitas vezes, mesmo em mundo tumulário de espectros como no poema "A Sombra". A oposição noite/dia, morte/vida é reforçada pelo simbolismo recorrente das estações do ano: enquanto que o Verão e, com ele, o calor e as cores fortes portadoras de energia vital surgem ligados ao passado⁴⁴, o presente é sempre invernal ou, sobretudo, indissociável do frio e da morte⁴⁵.

A Torre acompanha, como referimos, o simbolismo noite/dia, morte/vida. Enquanto identificada com o lar infantil do poeta, ela é casa "toda de lume, cor de brasa"⁴⁶, transformando-se depois numa habitação fria e sem luz como o era a Torre de Gonçalo antes da subida. É este o lar que, espelhando a sua angústia interior, Anto imagina partilhar com Purinha no poema do mesmo nome:

"Mas no interior ela há-de ser sombria,
Como eu com esta melancolia:
E salas escuras, chorando saudades...
E velhos os móveis, de antigas idades..."

⁴³ Ibid.

⁴⁴ "Ao Sol, fulgura o Ciro dos milhos". (*Viagens na Minha Terra*).

⁴⁵ "Ai do lusíada, coitado, / Que vem de tão longe, coberto de pó, / Que não ama, nem é amado, / Lúgubre Outono, no mês d'Abril" ("Lusitânica no Bairro Latino"); ou "Novembro. Só! Meu Deus! Que insuportável Mundo! / [...] A vida! Horror! Ó Vós que estais no último alento! / Que felizes, sois prestes a partir! Ó Morte, quero entrar no teu Recolhimento!..." ("Ao canto do lume").

⁴⁶ *Viagens na Minha Terra*

(E, assim, me iluda e, assim cuide viver
Noutro século em que eu deveria nascer.)
E nas paredes telas de Parentes...
E nas janelas abertas sobre os poentes...
[...]
E o relógio dará as horas devagar,
Como as palpações de quem se vai finir...
[...]
E a Noite descera, pouco e pouco, no entanto,
E a Noite embrulhará o Afrito no seu manto!"

Poente, relógio que se arrasta, noite que desce, três símbolos do tempo que se escoa, da vida que se apaga e dá lugar às trevas. É esta a atmosfera em que o poeta mergulha, passando a identificar com o mundo nocturno os valores positivos do universo diurno. A Torre converte-se então em sepulcro sagrado, a mulher amada personifica a imagem da morte abençoada e o casamento converte-se no abraçar da desejada vida além túmulo.

Na verdade Purinha está longe de ser uma presença física. Ela é "O Espírito, a Nuvem, a Sombra, a Quimera", "O Anjo", "uma Ermida", "A Santa". Verificamos ainda que a descrição que o poeta nos faz da mulher amada coincide com o retrato da morte traçado no poema "Certa Velhinha". Atentemos no pormenor do cabelo. Na composição "Purinha", Anto refere-se ao "seu cabelo em cachos, cachos d'uvas," enquanto que em "Certa velhinha" exclama: "Oh cabelo em cachos, como cachos de uvas", acrescentando: "Só no Céu há uvas com aquela cor". Por outro lado, no que diz respeito ao vestuário, tanto Purinha como a Morte envergam uma capa que, no primeiro caso, é "estrelada" e, no caso da personagem que encara a morte, é descrita como: "O Céu estrelado vestido do invés..."⁴⁷

Também a verticalidade e a altura da Torre, com a qual Purinha é comparada, são elementos de ligação entre as duas personagens situando-as, pela sua dimensão ascensional, fora do espaço profano. Se Purinha, no poema do mesmo nome, é "alta como a Torre de David", a figura da morte surge caracterizada do seguinte modo em "Certa Velhinha":

"Além, na tapada das Catorze Cruzes
Velhinha tão alta que vem a chegar!
Parece uma Torre coada de luzes"

⁴⁷ Referimo-nos, mais uma vez, respectivamente aos poemas "Purinha" e "Certa velhinha".

A sobreposição das duas imagens tem lugar em "Os sinos".

Enquanto que estes tocam inicialmente a anunciar um noivado que Anto imagina poder ser o seu, no final o toque transforma-se em dobre de finados.

Se Purinha e a Torre são, como vimos, imagem da morte, Purinha representava ainda a mãe, como explicita o próprio poeta: "E será a Mamã que me há-de vir criar" ⁴⁸. Associada a Purinha, a mãe torna-se, por sua vez, a prefiguração da morte, tema condutor do *Só* depois que, logo em "Memória", Anto se refere ao falecimento materno. A partir de então, o desejo de morrer, o desejo de reencontrar a mãe, torna-se o objectivo do Anto.

O *Só* torna-se assim uma viagem cujo ponto de chegada é a Morte, entidade feminina e maternal, aconchego e salvação para uma existência que perdera todo o sentido (os castelos tinham caído). A viagem é circular: a mãe, perdida no primeiro poema, é reencontrada no último "Meses depois, num Cemitério". Então a busca termina, sendo o reencontro marcado pelas palavras maternas:

"Aqui, espero-te, há que tempo enorme!
Tens o lugar quentinho..."

Torre, túmulo, mãe, mulher amada tornam-se, portanto, sinónimos no *Só*. Todos são elementos femininos e participam do simbolismo lunar. De facto, a presença da lua é uma constante no *Só*. Em "Memória" o poeta conta que nasceu "pela lua nova" e auto-caracteriza-se como "um anjo, o Diabo, a lua". A partir de então está traçado o seu destino fatalista de poeta maldito e a morte faz-se anunciar, já que "a lua é o primeiro morto" ⁴⁹. Porém, passando por diversas fases que se repetem incessantemente, a lua também encerra em si a certeza da renovação, estando ligada ao movimento cíclico da água, em suma da vida ⁵⁰.

A associação lua/água está presente no *Só* na figura da mulher amada morta. Nos sonetos "Santa Iria" e "Enterro de Ofélia" a mulher/mãe é visio-nada como Ofélia com os seus cabelos espalhados pelas águas ⁵¹ e comparada a uma embarcação:

"Os cravos e os jasmins abrem-se, à luz da lua,

⁴⁸ "Purinha".

⁴⁹ *Tratado de História das Religiões*, p. 213.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁵¹ V. Manuel Delille, "A "Santa Iria" de António Nobre ou a Nacionalidade do motivo de Ofélia", in *Biblos*, nº 45, 1969, pp. 27-80.

E, ao verem-na passar, fantástica barquinha,
Murmuram entre si: É um mármore que flutua." ⁵²

Surge-nos aqui o tema da barca, também ele corolário do simbolismo maternal, ou seja, "a lembrança inconsciente da felicidade embaladora, do berço onde o ser humano é *todo ele* submetido a uma felicidade sem limite" ⁵³.

Associada à imagem da barca, está a da viagem. A vida do poeta é, em geral, encarada como uma viagem marítima ("E eu vi-me só no Mar com a minha escuna,/E ninguém me valeu na tempestade!" ⁵⁴); o mar é o grande cemitério ("Ó Mar jazigo de paquetes, de ossos" ⁵⁵) e simultaneamente o caminho para o céu; a barca é o meio de transporte para a eternidade, conduzindo a um espaço aéreo.

Na verdade, segundo Bachelard: "para certos sonhadores, a barca do sonho que se balançava nas ondas troca insensivelmente a água pelo céu" ⁵⁶. É o que acontece no *Só*, sendo vários os poemas sobre a viagem marítima rumo ao universo celeste. Limitar-nos-emos a citar alguns dos versos de "Ca(ro) Da(ta) Ver(mibus)", onde é fulcral a mistura do simbolismo marítimo e celeste:

"Vós, pombas de marfim, aves de linho,
Que ides tão alto, divagando errantes,
Quase mortas, perdidas no caminho:

Do Vento sobre as Velas almirantes
Prendei a asa e, assim, acompanhai
O cantador que nos cantava dantes!

Ele percorre vitorioso, olhai!
Entre imensas espumas de andorinhas
O outro mundo, e que ligeiro vai!

Dizem-me adeus da Terra as criancinhas,
Coas tranças a acenar, mandam-lhe abraços

⁵² "Santa Iria".

⁵³ Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, L'abbaye José Corti, 1943, p. 53.

⁵⁴ Soneto 17.

⁵⁵ "Lusitânia no Bairro Latino".

⁵⁶ *L'Air et les Songes*, p. 53.

E beijos com as pálidas mãozinhas.

Mas ele lá vai indo nos Espaços,

sendo a sua alma subtil galera

Com leves remos de marfim (tem braços)."

O percurso através da água é, pois, ascensional, tal como o simbolismo da Torre. Na verdade, as metáforas de altura e elevação são fulcrais no *Só*. O que o poeta deseja é libertar-se do presente e atingir o Céu, proclamando: "Creio/Em Deus, numa outra vida, além do Ar" ⁵⁷. Reunir-se a Deus é morrer, é ficar com a mãe, é reencontrar a infância, o paraíso primordial.

Ao voltar ao útero materno, Anto chega ao fim da viagem encetada em "Memória", acaba de contar a sua autobiografia, encerra um ciclo vital que recomeçará, estabelecendo-se assim uma imagem circular que, de acordo com Bachelard, corresponde ao ovo da vida no ventre feminino ⁵⁸.

A Torre é o elemento fundamental neste ciclo. Ela constitui o ponto de ligação entre o passado e o presente, o último refúgio de Anto desiludido com a vida e o seu país em geral. Para além disso, a Torre afirma-se como um elemento feminino enquanto assimilada á mulher-mãe e associada ao alimento primordial, o leite ("Menino e moço, tive uma Torre de leite" ⁵⁹). Porém é ainda lar e túmulo, vida e morte, final e recomeço. Assim, subsiste na Torre uma conotação positiva. Apesar de, tal como o tempo presente, ela estar em queda, a Torre continua forte enquanto parte integrante de um passado que o poeta realça através da morte.

Tal como a lua e a água, a Torre é símbolo do tempo que flui, do eterno retorno, do eterno presente do tempo mítico. Como a Torre dos Ramires, a Torre de Anto mantém, deste modo, o simbolismo de ascensão e regeneração. Subsiste, contudo, uma diferença fundamental que as separa. O mundo que Nobre atinge é um universo de evasão, de sonho. Daí o papel da memória que dá o título ao poema inicial do *Só*, o qual encerra todos os *leitmotives* da obra. A memória constitui o processo através do qual o tempo ido é recuperado. A memória é, tal como diz Durand, "aquela magia pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado". ⁶⁰ Em suma, no *Só* é a memória que permite o regresso ao tempo mítico.

⁵⁷ "Ao Canto do Lume".

⁵⁸ *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p.148.

⁵⁹ "Lusitânia no Bairro Latino".

⁶⁰ *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Ducros, 1984, p. 468.

Desgostoso com o quotidiano, Anto refugia-se, pois, num universo imaginário, idealizado, onde não há problemas sociais nem doença. Ao contrário de Gonçalves, que parte para a acção, Anto rende-se ("Jesus! Jesus! Resignação... Formamos/No Mundo, o Claustro-Pleno dos Vencidos") ⁶¹. O poeta encarna o herói lunar, resignado, enquanto que Gonçalves, no final de *A Ilustre Casa*, está mais próximo da figura do herói solar, aquele que luta contra o destino e rompe com as leis ⁶². Gonçalves torna-se, como vimos, o herói armado, o que está de acordo com a forma geométrica da sua Torre. Ao longo de *A Ilustre Casa* várias vezes se afirma que a Torre dos Ramires é quadrada ⁶³. Se a forma circular é assimilada a um ventre, o quadrado apela para o carácter defensivo e ofensivo da construção ⁶⁴, estando ligado ao poder e à força que os antigos Ramires comunicam a Gonçalves.

Na verdade, perante o Portugal de fim do século, as duas obras testemunham, através do tratamento que é dado ao símbolo TORRE, duas reacções literárias diferentes. A imagem que fica depois da leitura de *A Ilustre Casa*, apesar de todas as críticas que são feitas à sociedade portuguesa, é a da "terra formosa de Portugal, tão cheia de graça amorável" ⁶⁵, enquanto que no *Só* subsiste o Portugal em chaga do poema "Lusitânia no Bairro Latino":

"Tísicos! Doidos! Nus! Velhos a ler a sinal!
Etnas de carne! Jobs! Flores! Lázaros! Cristos!
Mártires! Cães! Dálías de pus! Olhos-fechados!
Reumáticos! Anões! Deliriums-tremens! Quistos!"

Enquanto que Gonçalves concilia passado e presente, através da memória Anto escapa ao tempo e ao espaço e passa a viver no universo mítico dos contos de fadas:

"Minha Velha Aia! conta-me essa história
Que principiava, tenho-a na memória,
"Era uma vez..." ⁶⁶

⁶¹ Soneto 13. V. tb. soneto 12: " - Revolução! - Inútil!"

⁶² *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, p.179.

⁶³ Por ex. logo no início do primeiro capítulo: "a Torre, a antiquíssima Torre, quadrada e negra", p.31.

⁶⁴ *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, p. 190.

⁶⁵ *Op. cit.*, p.315.

⁶⁶ Soneto 16.

Imagens de Fausto na Literatura Portuguesa

PEDRO CALHEIROS

A angústia existencial e as interrogações metafísicas cristalizadas no mito de Fausto há muito que povoam a literatura portuguesa.

Narciso de Azevedo apontou, numa conferência realizada em 1943, que o *Auto da Alma* de Gil Vicente e o *Fausto* de Goethe tinham sido inspirados por uma fonte comum: *Hércules na encruzilhada*, alegoria do sofista grego Pródico de Ceos. Segundo este conferencista, este autor

*foi quem pela primeira vez compôs, numa feliz alegoria sobre o eterno drama do homem, a eterna luta entre o bem e o mal, entre a virtude e o vício - o que, decorridos séculos e num manifesto esforço de adaptação, os cristãos substituíram pelo anjo e pelo diabo. Tão evidente adaptação constitui a primeira parte do Auto da Alma.*¹

A alegoria de Pródico perdeu-se, mas *ressurgiu em Xenofonte, nos comentários e referências críticas dos Ditos e feitos de Sócrates*.² Narciso de Azevedo especifica que esta obra de Xenofonte foi muito divulgada na Península Ibérica, na Idade Média e no Renascimento, o que explicaria o conhecimento que dela certamente teve Gil Vicente.

Leuschner publicou, em 1750, uma iconografia onde trata de Pródico de Ceos. Vinte e dois anos depois, Goethe, que teve certamente acesso a este conhecido e apreciado estudo, começava a pensar na elaboração do seu *Fausto*.

¹ Conferência realizada no salão do Club Fenianos Portuense, por iniciativa da Liga Portuguesa de Profilaxia Social, no dia 11 de Novembro de 1943.

² Idem, *ibidem*.

É das repercussões da obra de Goethe na literatura portuguesa que vamos tratar, sem termos, contudo, a mínima pretensão de sermos exaustivo, visto a onnipresença da imagem deste mito universal nas letras lusas. Deve acrescentar-se que o impacto da imagem faustiana não é só de origem literária. Um estudo mais amplo de imagologia mostrar-nos-ia facilmente que as vias de penetração foram diversas - musicais, por exemplo. Não esgotaremos, portanto, de modo nenhum o assunto, mesmo se, primeiramente, vamos consagrar algumas palavras às óperas inspiradas por Fausto, Margarida ou Mefistófeles e se, em seguida, passaremos a analisar obras de autores portugueses, numa perspectiva diacrónica, embora essencialmente centrada sobre o século XIX e o começo do XX, onde paira a sombra de Goethe e de seus personagens.

Fausto e a Ópera

A adaptação à cena lírica foi um dos grandes meios de divulgação de *Fausto*.

Na segunda metade do século XIX, o interesse crescente na Europa pela ópera ajudou bastante a melhor dar a conhecer a obra de Goethe.

Portugal não estava à margem desta corrente que atraía as pessoas ao teatro.

Seis anos depois da sua criação em Paris, em 1865, portanto, o *Faust* de Gounod começava a ser cantado em Lisboa. Houve um grande número de representações que encheram as salas dos teatros. O sucesso foi tão grande que permitiu salvar o teatro lírico português duma péssima situação financeira. F. Fonseca Benevides, na sua história do *Real Theatro de S. Carlos de Lisboa* diz que foi nesta época que este teatro pôde comprar novos órgãos.³

As representações continuaram a fazer-se todos os anos. Sousa Bastos especifica, na *Carteira do Artista*, que *só na época de 1871/72 se interromperam as representações do Fausto em S. Carlos; mas voltou logo em 1873*.⁴

Em 1888, cantores amadores de Lisboa apresentaram no Porto a ópera de Gounod, num recital em benefício da viúva e órfãos do violinista português

³ Francisco da Fonseca BENEVIDES - *O Real Theatro de São Carlos de Lisboa, desde a sua fundação em 1793 até à actualidade, estudo histórico*, - Lisboa, Typographia Castro Irmão, 1883, - p. 317.- Ver também as pp. 316, 364, 370, 383 e 423.

⁴ Sousa BASTOS - *Carteira do Artista, apontamentos para a História do Theatro Portuguez e Brasileiro, acompanhado de notícias sobre os artistas dramáticos e compositores estrangeiros* - Lisboa, Antiga Casa Bertrand, José Bastos, 1898, - p. 434.

Marques Pinto.⁵ Esta representação testemunha bem o interesse crescente do público português por Fausto. Logicamente, em recitais de benemerência, escolhem-se excertos universalmente apreciados para se ter a certeza de interessar o maior número possível de auditores.

Sousa Bastos intitulou um dos capítulos do seu *Diccionario do Theatro Portuguez*: "Sucessos theatraes - relação das peças de maior êxito em Portugal, já pelo agrado, já pelo grande número de representações". Entre as peças referidas, figura a opereta *Fausto, o petiz*, levada à cena no Teatro da Trindade, em 1870, um ano a seguir à sua estreia parisiense.⁶

No ano seguinte, o teatro de S. Carlos incluía no seu programa *La Damnation de Faust* de Berlioz, com 60 anos de atraso, em relação à sua criação parisiense.

Em contrapartida, *Mefistofeles* do compositor italiano Boito chegou a Portugal unicamente em 1881. Precisou de duas vezes mais de tempo (13 anos) do que a obra de Gounod, para ser conhecida pelo público português.

Arthur Napoleão, amigo íntimo de Machado de Assis, durante um certo tempo, grande pianista português de renome internacional, tocando muitas vezes no estrangeiro, compôs um *Grand Caprice sur la Valse de l'Opéra de Ch. Gounod*.⁷

Confirmando ainda mais o interesse e a familiaridade do público culto português com Fausto, encontrámos, na Biblioteca Nacional de Lisboa, uma paródia de Fausto, feita em 1895, para o Teatro D. Luís I, intitulada *Fausto-Faustino-Feijão Preto*. Na introdução, é dito que se trata da história de *Faustino Feijão Preto, que correu o mundo com o nome de Fausto*.⁸ O autor desta ópera em cinco actos escreve, no seu intróito, que o *Fausto não se canta a sério. É preciso modificar o libretto, mesmo por causa de algumas cenas algo esquisitas; enfim, arranjar uma peça de Carnaval*.⁹

A existência desta obra prova que os amadores de teatro portugueses conheciam bem a temática faustiana, pois não se pode parodiar algo que se ignore.

Em 1866, Guilherme Augusto Gutierres da Silva publicou um "drama phantástico em quatro actos, um prólogo e onze quadros", intitulado *Fausto*,

⁵ Idem, *ibidem*, - p. 377.

⁶ *Op. cit.* - Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1908, - p. 298.

⁷ Opus 26, edição de Sassetti & Cia, Lisboa, R 800. As referências da Biblioteca Nacional de Lisboa são: B.A. 863.

⁸ A edição que consultámos na Biblioteca Nacional de Lisboa está datada de 1908 e foi impressa em Coimbra. Ver p. V do *Introito*.

⁹ Idem, *ibidem*, - p. VI.

baseado na peça homónima.¹⁰

Garrett em demanda da terra do Fausto português

Fausto está omnipresente nas *Viagens na Minha Terra*, quer seja por referência explícita, quer seja escondido por detrás de temas alegóricos, relacionados com a problemática dos mistérios insondáveis da alma, quer seja condicionando a estrutura da narrativa.

Encontramos nesta obra de Garrett símbolos e comparações que podem fazer-nos pensar no personagem celebrado nomeadamente por Goethe, na Alemanha, no fim do século XVIII, e, antes dele, por Marlowe, na Inglaterra, nas duas últimas décadas do séc. XVI.

Viajando com a sombra de Goethe

Logo no início das *Viagens*, Garrett confessa a sua admiração sem limites pelos personagens reinventados por Goethe:

*Desde que me entendo, que leio, que admiro Os Lusíadas;
enteneço-me, choro, ensoberbeço-me com a maior obra de
engenho que ainda apareceu no mundo, desde a Divina Comédia
até ao Fausto...*¹¹

O elogio dirige-se directamente a Camões, mas as obras de Dante e de Goethe, servindo a Garrett de termos de comparação, saem engrandecidas, igualando implicitamente a do poeta português.

Como na teologia, esta Santa Trindade é constituída por deuses simultaneamente iguais e distintos: *O italiano tinha fé em Deus, o alemão no cepticismo, o português na sua pátria.*¹²

Garrett confessou, sem o dizer, estar mais perto do alemão do que dos outros. O cepticismo é um dos temas principais das *Viagens na Minha Terra*.

Um pouco antes, no terceiro capítulo, chegando à porta de uma estalagem, e para bem situar a sua narrativa no tempo, o narrador interroga-se desta maneira: (...) *que estalagem deve ser esta, hoje no ano de 1843, às barbas de Víctor Hugo, com o Doutor Fausto a trotar na cabeça da gente, com os*

¹⁰ Op. cit. - Lisboa, Typographia de G.A. Gutierrez da Silva, 1866, 82 pp. - A cota da Biblioteca Nacional de Lisboa é: 46. 446 L.

¹¹ Almeida GARRETT. - *Viagens na Minha Terra* - Lisboa, Portugália editora, 1963, - p. 40.

¹² Idem, *ibidem*, - p. 40.

Mistérios de Paris nas mãos de todo o mundo? ¹³

Neste trecho de rica intertextualidade (e acrescente-se que ele é logo seguido duma referência ao mítico Cervantes), o narrador faz uma profissão de fé romântica. A expressão empregue para falar da obra de Goethe é bem significativa do espírito que ele quer imprimir à sua obra, para fazer trotar *Fausto* na cabeça dos leitores.

Neste mesmo capítulo, a simples leitura do resumo com que Garrett o encimou permite estabelecer sem grande esforço crítico certos paralelismos com a obra de Goethe. Diz-se aí que o capítulo examinará a grave questão de saber *quantas almas é preciso dar ao Diabo, e quantos corpos se têm de entregar no cemitério para fazer um rico neste mundo. - Como se veio a descobrir que a ciência deste século era uma grandíssima tola*.¹⁴

Estas referências ou alusões a Goethe, aos seus personagens ou aos temas do seu *Fausto* antecedem e preparam o capítulo XXVIII, onde a narrativa atinge o seu clímax e várias histórias começam a entrecruzar-se e no qual Garrett transcreve o começo duma sua tradução do Prólogo da obra do escritor alemão.

Contemplando do alto da cidade o Tejo e os arredores de Santarém, Garrett é assaltado por *recordações de todos os tempos*. A sua imaginação toma asas, como ele próprio afirma, *fugi[ndo] pelo vago infinito das regiões ideais*.¹⁵ Todas as suas saudades, as recordações de todos os tempos, as regiões ideais, *os pensamentos de todo o género vão resumir-se finalmente na lembrança dos versos de Goethe, aqueles sublimes versos da introdução do Fausto*.¹⁶

Garrett reproduz a tradução dos vinte primeiros versos da "Bíblia" do Romantismo, fazendo logo de seguida a sua auto-censura pela ousadia que teve:

Não me atrevo a pôr aqui o resto da minha infeliz tradução: fiel é ela, mas não tem outro mérito. Quem pode traduzir tais versos, quem de uma língua tão vasta e livre há-de passá-los para os nossos apertados e severos dialectos romanos? ¹⁷

Numa nota da 1ª edição, Garrett transcreve o original alemão para que o

¹³ Idem, *ibidem*, - pp. 22-23.

¹⁴ Idem, *ibidem*, - p. 22.

¹⁵ Idem, *ibidem*, - p. 208.

¹⁶ Idem, *ibidem*, - p. 208.

¹⁷ Idem, *ibidem*, - p. 209.

leitor possa *avaliar o que fica dito no texto*.¹⁸ É evidente que nem todos os seus leitores, e talvez até muito poucos, poderiam apreciar a fidelidade da sua tradução. Certamente o que Garrett pretendia, citando o original de Goethe, era mostrar a sua familiaridade não só com o autor do *Fausto*, mas também com a língua alemã.

No capítulo seguinte, discorrendo sobre o *sonhar acordado*, este *cismar poético diante dos sublimes espectáculos da natureza* que é, para ele, um *dos prazeres grandes que Deus concedeu às almas de certa tèmpera*¹⁹, Garrett recorre ainda ao exemplo de Goethe, para solucionar o problema da dosagem entre a imaginação e o sentimento. O autor alemão é de novo evocado entre os maiores nomes da literatura universal:

Bem-aventurado o que pode graduar, como Goethe, a dose de anfião que quer tomar; que poupa as sensações e a vida, e economiza as potências de sua alma! Nesses porém é a imaginação que domina. Byron, Schiller, Camões, o Tasso morreram moços; matou-os o coração. Homero e Goethe, Sófocles e Voltaire acabaram de velhos: sustinha-os a imaginação, que não depende vida porque não gasta sensibilidade.

Imaginar é sonhar, dorme e repousa a vida no entretanto; sentir é viver activamente, cansa-a e consome-a.

*Isto é o que eu pensava - porque não pensava em nada, divagava, enquanto aqueles versos do Fausto me estavam na memória, e aquela saudosa vista do Tejo e das suas margens diante dos olhos.*²⁰

Tópoi à volta do santo bruxo scalabitano

Os temas abordados nas *Viagens na Minha Terra* são bastante numerosos. Mesmo sendo muito interessante o levantamento daqueles que poderiam ser comparados com a temática de *Fausto*, não podemos evidentemente evocá-los todos aqui, nem sequer referir todas as passagens da narrativa de Garrett onde eles aparecem. Escolheremos alguns, no entanto, entre os mais importantes, sem poder fazer a sua exegese. Pô-los-emos

¹⁸ Idem, *ibidem*, - p. 209.

¹⁹ Idem, *ibidem*, - p. 210.

²⁰ Idem, *ibidem*, - p. 210-211.

unicamente em evidência para mostrar os laços profundos que unem as *Viagens ao Fausto*.

A história de S. Frei Gil é o exemplo perfeito. Desde criança que Garrett admira esta figura:

*Lembra-me que sempre entrevi isto desde pequeno, quando me faziam ler a história de S. Domingos tão rabujenta e sensabor às vezes, apesar do encantado estilo do nosso melhor prosador; e que eu deixava os outros capítulos para ler e rere somente as aventuras do santo feiticeiro que tanto me interessava.*²¹

O enleio por S. Frei Gil conduz à evocação Fausto que é explicitamente nomeado. Por outro lado, tudo o que diz respeito a S. Frei Gil na narrativa de Garrett é uma alegoria cheia de sentido, não pela temática, mas também pela situação no desenrolar da intriga.

Garrett estabelece ele próprio o paralelo com a personagem de Goethe. Chama a S. Frei Gil o *nosso Fausto português*²² e exprime a sua admiração por esta figura, falando do convento onde se encontra o seu túmulo, mas não o seu corpo, nestes termos:

*(...) célebre pelo jazigo do nosso Fausto português - seja dito sem irreverência à memória de S. Frei Gil que, é verdade, veio a ser grande santo, mas que primeiro foi grande bruxo.*²³

Santo venerado, que Garrett torna seu, exclamando quase no fim do livro, a propósito do desaparecimento do corpo de S. Frei Gil:

*Quem me roubou o meu santo?
Quem foi o anátema que se atreveu a tal sacrilégio?*²⁴

Duas páginas antes, Garrett lembra aos leitores a semelhança do grande bruxo e grande santo, S. Frei Gil, com o Fausto de Goethe:

Algueres lhes chamei já o nosso Doutor Fausto: e é com

²¹ Idem, *ibidem*, - p. 283.

²² Idem, *ibidem*, - p. 201.

²³ Idem, *ibidem*, - p. 201.

²⁴ Idem, *ibidem*, - cap. XXXIX, p. 284.

feito. Não lhe falta senão o seu Goethe.

Vixere fortes ante Agamemnona multi.

*Houve fortes homens antes de Agamemnão, e fortes bruxos antes e depois do Doutor Fausto. Mas sem Homero ou Goethe é que não se chega à fama e reputação que alcançaram aqueles senhores. Nós precisamos de quem nos cante as admiráveis lutas - ora cósmicas, ora tremendas - do nosso Frei Gil de Santarém com o diabo. O que eu fiz na Dona Branca é pouco e mal esboçado à pressa. O grande mago lusitano não aparece ali senão episodicamente; e é necessário que apareça como protagonista de uma grande acção, pintada em corpo inteiro, na primeira luz, em toda a luz do quadro.*²⁵

A trama imbricada dos temas das *Viagens* é demasiado complexa para ser tratada aqui. Notemos, simplesmente, que, na página que precede a primeira apresentação do santo-bruxo, Garrett lamenta a inexistência nos povos do meio-dia da religião dos bosques, tão sagrada para as religiões do Norte.²⁶

No momento de lembrar o desaparecimento do corpo do frade diabólico, embebido nas

*reminiscências que [lhe] reviviam na alma, com os admiráveis versos do Fausto a acudir-[lhe] à memória, e com uma infinidade de associações que essas ideias [lhe] traziam, caminh[ou] direito à capela do santo, cheio de alvoroço, e como tocado, para assim dizer, de sua mágica vara de condão,*²⁷

Garrett faz o balanço das ambições do bruxo, dos seus sucessos e dos seus fracassos nestes termos:

Então o seu ardente e ansiado desejo de saber, os seus vastos estudos, os recônditos mistérios da natureza que descobriu até penetrar no mundo invisível - a sede de ouro, de prazer e de poder que o perseguia e o fez cair nas garras do espírito maligno - o fastio e saciedade que o desencantaram depois - o seu arre-

²⁵ Idem, *ibidem*, - pp. 282-283.

²⁶ Idem, *ibidem*, - p. 200.

²⁷ Idem, *ibidem*, - p. 283.

pendimento enfim, e a regeneração da sua alma pela penitência, pela oração e pelo desprezo da vã ciência humana - então essas variadas fases de uma existência tão extraordinária, tão poética, devem mostrar-se como ainda não foram vistas, porque ainda não olhou para elas ninguém com os olhos de grande moralista e de grande poeta que são precisos para as observar e entender.²⁸

Esta problemática giliana é igualmente a base da temática faustiana das *Viagens*. É evidente que Garrett quis e quer ser o poeta moralista, o Goethe português, mas como já abordara o assunto em *Dona Branca*, não quer tratá-lo de novo directamente, com receio de ser redundante. Todavia, fá-lo através desta história do seu livro, com uma dupla intenção: completar e lembrar o que já tinha dito o santo e, ao mesmo tempo, utilizar São Frei Gil como uma alegoria de Frei Dinis. Aliás, foi Frei Dinis que roubou o corpo do santo, como o narrador explicará mais tarde. Descobrir-se-á também que é ele o pai de Carlos e que é um frade retirado do mundo para expiar a morte do marido e do irmão da sua amante, a mãe de Carlos.

Frei Dinis é uma imagem do amor que mata²⁹, ideia motriz das *Viagens na Minha Terra*, como a sede do poder. Toda a narrativa tem por pano de fundo a guerra civil que opõe liberais e absolutistas. Este conflito põs frente a frente pais e filhos, mantando-os mutuamente, tão excessiva é a *libido dominandi*.

Um dos momentos mais trágicos do livro apresenta a disputa entre Frei Dinis e a mãe da sua antiga amante, a avó de Carlos e de Joaninha.³⁰

A menina dos olhos verdes, símbolo dos que o Amor sacrifica, enlouquece e morre, tornando-se numa Margarida que permite estabelecer um outro paralelo com o *Fausto* de Goethe.

As parábases faustianas

Nem só a temática faustiana está directamente ligada à obra de Goethe. Até a própria estrutura da narrativa apresenta marcas dessa influência.

Nas *Viagens*, Garrett usa e abusa das digressões, a ponto de podermos quase formar uma novela independente com a história de Joaninha, que seria assim considerada como uma grande parábase, sendo a principal, a única que

²⁸ Idem, *ibidem*, - p. 283.

²⁹ Idem, *ibidem*, - p. 180.

³⁰ Idem, *ibidem*, - cap. XIV, p. 100-108.

realmente conta, aquela que dá todo o interesse à narrativa, acrescentando-lhe o lado romanesco.

Naturalmente, todas as alusões, símbolos, alegorias e outras figuras do discurso têm um valor intrínseco e outro que lhes advém do seu lugar na narração. Assim, as parábases sobre Goethe e sobre uma temática correlacionada vêm aumentada a sua importância por constituírem cortes na enunciação em momentos cruciais da intriga. Desta maneira subtil e pujante, Garrett obriga o leitor a comparar a história de Joaninha, de Carlos e de Frei Dinis com os personagens de *Fausto*. Se o leitor não soubesse fazer a comparação sozinho, Garrett, com as suas digressões, ajuda-o, quase que acrescentaríamos, obriga-o a fazê-lo, fornecendo-lhe a chave de leitura.

Eis um estudo a fazer de modo aprofundado. Somos obrigados a contentar-nos com o levantar da questão.

Convém acrescentar, antes de acabarmos esta breve análise intertextual das *Viagens*, que Garrett não plagia Goethe. O seu livro é muito rico, apresentando uma espécie de sùmula das ideias e da arte do patriarca do Romantismo português, que não se limita a uma dimensão goethiana.

As referências a outros escritores e a outras obras de todos os tempos e de todas as latitudes fazem das *Viagens* um condensado da cultura filosófica, artística, histórica e literária de Almeida Garrett.

Realidade e irrealidade na obra poética de Á. de Campos: análise semiótica da "Ode Marítima"

ELISABETH ARRIBAT-PAYCHÈRE

Quando travámos conhecimento com a obra do "irmão em psiquismo" de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, chamou-nos a atenção a permutação que este operava entre os conceitos de "realidade" e "irrealidade". Decidimos recentemente analisar estes dois conceitos com a ajuda da semiótica, segundo os critérios adoptados pelo grupo de pesquisadores reunidos em volta de A. J. Greimas, grupo chamado "Escola de Paris". Com a cisão pessoana em heterónimos e a busca interior da verdade que repassa a obra dum deles, o já citado Á. de Campos, a semiótica pareceu-nos particularmente adaptada para abordar a poética alvariana. O encadear dos Programas Narrativos (em que um sujeito transforma a relação entre outro sujeito [ou ele próprio] e um objecto, e modifica portanto este sujeito – ou se transforma a si próprio), permite-nos acompanhar o caminho do narrador para a Realidade. Quanto ao estudo da dimensão cognitiva – sobretudo do fazer persuasivo (manipulação do destinatário) e do fazer interpretativo (resposta do destinatário à manipulação) – ajuda-nos a entrar mais profundamente na luta trágica que travam os dois actantes Álvaro 1 e Álvaro 2 no âmago do actor Álvaro para alcançar uma Realidade que sempre lhes foge. Esta luta é de essência religiosa: "Toute expérience religieuse authentique – diz M. Eliade ¹ – implique un effort désespéré pour percer le fondement des choses, la *réalité ultime*", a realidade última sendo considerada como "totalité indivise" ².

¹ 1962, 281

² 1962, 156

Abundam na obra alvariana os termos "solidão", "infelicidade", "morte", assim como "bocados", que caracterizam o estado actual do sujeito, ao passo que um estado anterior, situado num passado remoto, é caracterizado pela felicidade, "re-ligio" com o Universo e pela imortalidade, o que é flagrante no poema "Aniversário":

"No tempo em que festejavam o dia dos meus anos
Eu era feliz e ninguém estava morto.

.....
Sim, (...)
O que fui de coração e parentesco

.....
O que fui – ai, meu Deus! (...)
A que distância!...
(Nem o acho...)"³.

Nestes poucos versos compreendemos que uma ruptura se deu na personalidade do narrador/actor, que passou de um estado realizado, feliz (antes) para um estado actualizado, estado de privação, de carência – "hoje" é sinónimo de impotência, desespero: "É estar eu sobrevivente a mim mesmo como um fósforo frio" –, declara ele no mesmo poema.

A nosso ver, na origem da ruptura encontra-se o viajar, o partir, sentidos sempre como profundamente disfóricos, negativos na obra alvariana, como se vê nos versos seguintes:

"A angústia da partida (...)"⁴

"O medo ancestral de se afastar e de partir"⁵

"Não sentem o que há de morte em toda a partida."⁶

Aquela náusea cristaliza-se no poema "Là-bas, je ne sais où..."⁷, em que o partir é assimilado à morte (o narrador quer "Ficar e morrer menos"). Partir é morrer ao ser que fomos, às afeições que tínhamos, à natureza conhecida e amiga, porque, diz ele:

³ Campos, 1969, 282 - 284

⁴ Campos, 1969, 86

⁵ Campos, 1969, 165

⁶ Campos, 1969, 266

⁷ Campos, 1969, 305 - 307

"(...) nunca se volta.
O lugar a que se volta é sempre outro.

.....
Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma filosofia."

E conclui:

"Partir! Meu Deus, partir! *Tenho medo de partir...*"

O medo de partir também aparece na p. 39⁸:

"Nunca (...)

.....
Perco ao partir (...)

.....
A sensação de arrepio, o *medo* do novo, a *náusea*
Aquele náusea que é o sentimento que sabe que *o corpo tem a alma*."

Pensamos que não é exagerado ver na partida do menino Fernando para a África do Sul (a única partida na vida de um homem que, depois de voltar para a "cidade da (minha) infância pavorosamente perdida"⁹ nunca mais a deixou) a origem da ruptura da sua personalidade, que agora tem "corpo e alma", isto é, *duas entidades irreconciliáveis* (não esqueçamos a polissemia do verbo "partir", que significa, ao mesmo tempo, "deslocar-se" e também "romper", "quebrar-se"). Em muitas cosmogonias, escreve M. Eliade¹⁰, "Un événement catastrophique a modifié à la fois la structure du cosmos (séparation définitive ciel-terre) et la condition humaine, car l'homme est devenu mortel; autrement dit, il connaît depuis lors *la séparation entre le corps et l'âme*." (itálico nosso). Porém, a nossa ruptura com a natureza (e "(...) a cidade [Lisboa] é natureza"¹¹) é que nos instaura como sujeito, é ela que nos leva à existência. O drama de F. Pessoa/Á. de Campos é que *ele se recusa a assumir-se como sujeito "existente no mundo"*. Anda sempre à procura da *Essência*, da "situation primordiale (celle qui existait avant la bipartition du réel en

⁸ Campos, 1969

⁹ Campos, 1969, 248

¹⁰ 1962, 243 - 244

¹¹ Campos, 1969, 56

object-sujet)" 12. O único estatuto que deseja alcançar (e alcança-o admiravelmente) é o de sujeito poético.

O narrador/actor perdeu portanto a Unidade própria e a harmonia com o Universo em que viveu outrora. Ele tornou-se "outro", irreal:

"O que fui outrora foi um desejo; partiu-se." 13

"Só eu, de qualquer modo, não sou o mesmo (...)" 14

"Comprem chocolates à criança a quem sucedi por erro" 15

"Depois tenho sido como as ervas arrancadas,

.....
Depois tenho sido eu (...)

E eu, por minha desgraça, não sou eu, nem outro, nem ninguém" 16

"Sou nada...

"Sou uma ficção..." 17

"Começo a conhecer-me. Não existo." 18

"Fantasma a errar em salas de recordações" 19

O mundo também tornou-se-lhe alheio e irreal:

"Na ilusão do espaço e do tempo.

Na falsidade do decorrer." 20

"E toda a realidade é (...)

12 Eliade, 1962, 173

13 Campos, 1969, 46

14 Campos, 1969, 276

15 Campos, 1969, 42

16 Campos, 1969, 30

17 Campos, 1969, 69

18 Campos, 1969, 123

19 Campos, 1969, 249

20 Campos, 1969, 32

Uma alucinação extraordinariamente nítida" ²¹

"Conquistámos todo o mundo antes de nos levantar da cama;
Mas acordámos e ele é opaco,
Levantámo-nos e ele é alheio" ²²

Para Á. de Campos, como em muitos mitos hindus, "La création cosmique est un jeu divin, un mirage, une illusion magnétiquement projetée par la déité" ²³.

Por causa da ruptura sofrida, mundo e ser ficaram irrealis e ao sujeito foi imposto "(...) o espinho essencial de ser consciente" ²⁴, isto é, a consciência do mistério do mundo e do Ser, que não se pode desvendar, o que aparece claramente na p. 93 ²⁵:

"Ah, perante esta única realidade que é o mistério,

.....
Perante este horrível ser que é haver ser"

O ser é "horrível" porque "tudo é mistério". Porém, não podemos deixar de nos interrogar, de tentar compreender o Ser (apesar de sabermos que "Não podemos compreender a Verdade Absoluta, o Ser" ²⁶) e sofreremos porque: "Toute existence conditionnée implique un état de *dualité*, et par conséquent la *souffrance*, *illusion*, l'esclavage" ²⁷ (itálico nosso). Do "Cárcere de pensar" "não há libertação" ²⁸, diz-nos o poeta, o conhecimento é impossível. Como escrevia Pessoa num poema inédito que encontramos no espólio:

*bamboleamos, moscas, com as asas presas
No mundo, teia de aranha sobre o abismo*

Ser e mundo são divididos e irrealis e conhecer é impossível. Portanto, a única realidade possível (posto que o Ser Total não se pode alcançar) seria aquela do sujeito que possuiria *Unidade e Inconsciência*. Segundo Fernando

²¹ Campos, 1969, 103

²² Campos, 1969, 253

²³ Eliade, 1962, 49

²⁴ Campos, 1969, 312

²⁵ Campos, 1969

²⁶ Pessoa, 1986, 83

²⁷ Eliade, 1962, 170

²⁸ Campos, 1969, 94

Pessoa ele-próprio: "(...) *o problema essencial* não é o da vida e da morte; é o da *consciência e da inconsciência* - ou da passagem (...) de uma para a outra"²⁹. O desejo de inconsciência fica patente na p. 253 ³⁰:

"Come, pequena suja, come!

Se eu pudesse comer chocolates com a mesma *verdade* com que comes!

Mas eu penso (...)" ³¹

Citação que nos lembra a da p. 42 ³²:

"Comprem chocolates à criança a quem sucedi por erro"

Lemos ainda na p. 48 ³³:

"Baste! É a impressão (...)

De que *mais vale ser criança que querer compreender o mundo.*

De um grande sossego sem jardins de Prosérpina"

O narrador acrescenta na p. 90 ³⁴:

"Tão análogo de repente à criança que fui outrora

Ah, todo eu anseio por esse momento, como por outro análogos
Aqueles momentos(...)

(...) em que compreendi todo o vácuo da existência *sem inteligência para o compreender*"

E encontramos na p. 300 ³⁵:

"Temos todos duas vidas:

²⁹ Pessoa, 1986, 92

³⁰ Campos, 1969

³¹ Campos, 1969

³² Campos, 1969

³³ Campos, 1969

³⁴ Campos, 1969

³⁵ Campos, 1969

A verdadeira, que é a que sonhamos na infância.

.....
A falsa (...)

.....
Aquele em que acabam por nos meter num caixão.

Na outra não há caixões nem mortes.

Há só ilustrações da infância:

Grandes livros coloridos, para ver mas não ler;"

Há por conseguinte uma relação íntima no espírito do narrador/actor entre vida verdadeira, infância, inconsciência e eternidade.

Desesperadamente separado da Unidade/Inconsciência, ele vai tentar, ao longo da sua obra, juntar-se-lhe através da invocação da *infância*. Como o escreveu M. Ehrhardt ³⁶: "O poeta designa o não-consciente (a infância) como liberto de culpa". E já que o vão pensamento leva ao desespero, vai privilegiar a emoção, as sensações, na sua busca da realidade. O *Sensacionismo* será portanto outra via para ultrapassar a consciência, a fragmentação, como vemos no poema da p. 99 ³⁷, em que declara:

"Tudo (...)

Busca encontrar-se e fundir-se

Na minha alma.

.....
Tenho pela vida um interesse ávido

Que busca compreendê-la sentindo-a muito."

A mesma demanda da Vida, isto é, da Verdade, encontra-se em Fernando Pessoa que afirmou: "*Sentir é buscar*" ³⁸.

A atitude da criança e a do poeta sensacionista assemelham-se aqui, já que ambos *sentem sem pensar* (com efeito, uma criança sente antes de poder pensar), embora uma das atitudes seja espontânea e a outra voluntária.

Deparamos na obra com um terceiro meio para tentar alcançar a realidade da Unidade/Inconsciência: é a tentativa de conjugação com o "mundo real", o mundo das *coisas* fortes, tangíveis, (já evocámos o desejo alvariano de fundir objecto e sujeito e recuperar assim a Essência perdida) e da fraternidade com

³⁶ 1964, 172

³⁷ Campos, 1969

³⁸ 1986, 52

os nossos contemporâneos. Tentativa esta ligada ao Sensacionismo, já que, diz Álvaro, "O mundo é apenas a sensação que dele temos".

Depois de verificar na "Ode Marítima" a presença daquelas três dimensões, decidimos tentar uma abordagem semiótica deste poema e procuraremos acompanhar, estudando as relações polémicas entre os actantes, a "busca interior da verdade" do sujeito poético.

"Sozinho, no cais deserto, a esta manhã de Verão,
Olho pró lado da barra, olho pró Indefinido;
Olho, e contenta-me ver,
Pequeno, negro e claro, um pacote entrando." ³⁹

Os primeiros versos da "Ode Marítima" apresentam-se como um programa de conjunção, através do olhar, entre o actor e um pacote, pacote concreto, mas, ao mesmo tempo, símbolo da vida marítima. Trata-se de um Programa Narrativo de uso (que vai permitir a realização do Programa Narrativo de base), já que o pacote/vida marítima não passa dum Objecto Modal, cuja posse é necessária à constituição do "sonho marítimo".

Uma vez armado o cenário - por um lado, o narrador/actor, por outro lado, o sonho marítimo, de que pouco a pouco se vai apossar -, podem sair ao palco os dois actantes Álvaro 1 e Álvaro 2, presentes no actor Álvaro. Álvaro 1, o manipulador/Destinador, vai transmitir a Álvaro 2 um saber sobre o estado em que ele, destinatário, se encontra. Este estado está manifestado pela oposição partir vs ficar. Os lexemas que dizem respeito ao partir são negativos ("angústia", "medo ancestral de se afastar e de partir", "agonia", "tristeza", "dolorosa instabilidade e incompreensibilidade"). O partir altera a personalidade do destinatário:

"E só fica um grande *vácuo* dentro de nós" ⁴⁰

O manipulador informa portanto o manipulado duma carência nele e completa a sua manipulação opondo, na p. 162/3, o cais de pedra dos homens (com c minúsculo), que é saudade, afastamento, angústia, mundo exterior, e o Cais (com C maiúsculo), que é "Cais Real", "Cais Absoluto", "Cais Anterior", "eterno e divino", "Fora do Espaço e do Tempo", "Cais modelo"

³⁹ Campos, 1969, 160 (na nossa edição, a "Ode Marítima" começa na p. 160 e acaba na p. 201)

⁴⁰ Campos, 1969, 165

que imediatamente nos lembra o modelo platónico e a Caverna de Platão em que, pálidos reflexos do nosso verdadeiro Ser, vivemos encadeados. O Cais encontra-se portanto do lado do /ser/, da *essência*, e o *cais* do lado do /parecer/, da *aparência*. O nosso mundo quotidiano é portanto irreal, simples imitação doutro, real, o *Mundo das Ideias, das Essências*, em que vivemos outrora a plenitude do Ser, como afirma F. Pessoa ⁴¹:

"Neste mundo em que esquecemos
Somos sombras de quem somos,
E os gestos *reais* que temos
No outro em que, *almas*, vivemos,
São aqui esgares e assomos."

E acrescenta ⁴²:

"(...) é o de ser este *mundo visível* em que vivemos um símbolo e uma *sombra*, e o de ser esta vida que conhecemos por intermédio dos sentidos uma morte e um sono, *é o de ser quanto vemos uma ilusão*".

Este sentimento de que o *essencial* precede a actual condição humana explica-o assim M. Eliade ⁴³:

"L'homme ressent une profonde *insatisfaction* de sa situation actuelle, de ce qu'on appelle la condition humaine. Il se sent *déchiré et séparé* (...) d'un "état" indéfinissable, atemporel, dont il n'a aucun souvenir précis, mais dont il se souvient pourtant au plus profond de son être: *un état primordial* dont il jouissait *avant le Temps*, avant l'Histoire." (Itálico nosso)

Álvaro 1 comunicou portanto a Álvaro 2 o saber sobre o seu *estado carente*, fragmentado, e o seu desejo, com a oposição mundo quotidiano/irreal vs Mundo das Ideias/real, de se juntar de novo ao objecto "Unidade perdida". Qual será a reacção de Álvaro 2 perante o contrato proposto (isto é, juntar-se à Unidade)?

⁴¹ 1981, 112

⁴² Pessoa, 1986, 178

⁴³ 1962, 176-177

Este vai responder primeiro por uma veridicção (a partir de uma manifestação - /parecer/ -, o sujeito vai inferir sobre a imanência - /ser/ - desta manifestação) sobre *o mar*, mar negativo, disfórico, porque é *o viajar, a ruptura*. Porém, é também "*águas eternas*", "*sedução fina*" (p. 166), e o sujeito quer (p. 167) apertar todos os mares, estreitos, baías e golfos "ao peito, senti-los bem e morrer!". Vida e morte confundem-se no mar num gigantesco espasmo em que nasce a eternidade. *O mar é o crisol de tudo*: dor, prazer, passividade, actividade, presente, passado, futuro. O mar da "Ode Marítima" é o "Mar Absoluto" (p. 174), "*Unido e vasto e interminável*" ⁴⁴. Como o da *Mensagem*, não tem tempo nem espaço, separa *mas* também *junta*. É símbolo do Mistério do Ser, abismo onde mora o Fado, palco onde se representa a tragédia da condição humana. É o lugar onde se pode *realizar o impossível* porque, como "as ilhas maravilhosas", tem "possibilidades para o sonho" ⁴⁵. "Les Eaux - diz M. Eliade ⁴⁶ - symbolisent les germes, les virtualités; en somme, toutes les possibilités créatrices". Portanto talvez possa o sujeito recuperar, "re-criar" no mar a Unidade. É eufórico e disfórico, união dos contrários, o que para Pessoa é o Ser absoluto: veja-se o poema ortónimo "Ela canta, pobre ceifeira" em que o narrador deseja ser "a tua alegre inconsciência" e "a consciência disso". E num texto sobre a iniciação diz Fernando Pessoa ⁴⁷: "O Adepto (...) se conseguir tornar a sua consciência numa inconsciência (ou numa inconsciência de si próprio) que é consciente, repete dentro de si o *Acto Divino*". Aparece aqui mais uma vez a *coincidentia oppositorum* que F. Pessoa/Á. de Campos tentou incansavelmente realizar na sua obra.

Este mar é também o espaço onde vive o sonho, e aparece como expansão do actor Álvaro no Programa Narrativo de base (p. 167), isto é, na transformação principal que o sujeito vai tentar realizar:

"E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos *de sonho*!
Componde fora de mim a minha vida interior!"

E mais adiante, na p. 168:

⁴⁴ Pessoa, 1981, 40

⁴⁵ Campos, 1969, 27

⁴⁶ 1962, 220

⁴⁷ 1986, 187

"Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética".

Por intermédio do "sonho marítimo" e da estética (isto é, de "temas" e de uma "técnica" para os manifestar), Álvaro quer apossar-se do objecto "Unidade perdida", gozar a união da vida interior e exterior, da alma e do corpo.

Com a manifestação do Programa Narrativo de base - a "ordem" de *religar pelo sonho marítimo e através da escrita o que tinha sido separado* - e a veridicção estabelecida por Álvaro 2 sobre o mar, lugar de todas as potencialidades, fica provado que Álvaro 2 aceita o contrato proposto pelo seu Destinador/manipulador e está disposto a cumprir a missão confiada.

O "sonho marítimo", necessário para alcançar a plenitude do Ser, vai constituir-se a pouco e pouco por uma série de veridicções estabelecidas pelo actor Álvaro.

A primeira vai aparecer na p. 169, onde coloca o presente do lado do /parecer/ e o passado (*Puro Longe, liberto* do peso do *Actual, vida melhor*) do lado do /ser/. O passado é "verdadeiro" porque é a porta para o não-tempo. Com respeito à concepção pessoana do mar, evoca M. Ehrhardt⁴⁸ a *théorie de l'absence* de Mallarmé, "segundo a qual a negação e a ausência de qualquer aparência concreta significa o *presente ideal de todas as aparências possíveis*. E por isso é que se devia *preferir ao presente imediato a memória, a vivência ideal do passado*. O "sonho marítimo" portanto só pode ser experimentado no passado, porque assim desemboca na eternidade.

O grito de Jim Barns, que aparece na p. 170 e tem a força de palavras mágicas, rituais, mergulha o sujeito no "sonho marítimo" e, ao longo do poema, une os três sonhos, caminhos para o Ser, funcionando como um "sésamo" que abre ao sujeito de cada vez uma porta quando outra se fecha. É "Apelo (...) / *Dum amor passado* (...)" e vai levar o actor a exercer uma nova veridicção sobre o passado vs presente, o presente sendo:

– vida odiada

– impenetrabilidade física e psíquica com os outros,

ao passo que o passado é *amor*. O grito é a voz da *Saudade*, Destinador no Programa Narrativo de base como emanção de Álvaro. A saudade é já em si mesma ambivalente, porque significa ao mesmo tempo amor (euforia) e separação (disforia). É ela que o vai levar a recusar esta "vida odiada" para

⁴⁸ 1964, 168, citando I. Tiedtke - *Symbole und Bilder in Werke M. Prousts*, Hamburg, 1936, p. 11

tentar juntar-se à Unidade perdida. Também para M. Eliade ⁴⁹ a saudade é o motor que nos leva a ultrapassar as dicotomias que nos despedaçam:

"C'est à partir de telles expériences existentielles, déclenchées par la *nécessité de transcender les contraires*, que se sont articulées les premières spéculations théologiques et philosophiques. Avant de devenir les concepts philosophiques par excellence, *L'Un*, l'Unité, la *Totalité* constituaient des *nostalgies*".

A saudade, destinador no Programa Narrativo de base, faz também parte integrante do processo criativo, porque está ligada à memória que (nos) mente, isto é, à "re-criação" poética do passado que enfeitamos.

A veridicção de Álvaro sobre a sua vida presente reaparece várias vezes no desenrolar do poema:

– p. 172: "Pensando nesta *estreiteza da minha vida cheia de ânsias*"

– p. 175: "Minha pacífica vida,
A minha vida *sentada, estática, regrada e revista!*"

– P. 184: "(...) merda
Pra toda a vida como a nossa, que não é nada disto!"

A esta vida caracterizada pela *impotência*, Álvaro 1 opõe e propõe a Álvaro 2, que o aceita, o exemplo dos marinheiros de outrora, com os quais vai desejar unir-se na presa, no saque, na dor, na morte. Álvaro quer ser "(...) o *pirata-resumo* de toda a pirataria no seu auge/E a *vítima-síntese* (...) de todos os piratas do mundo!" (p. 181). Temos aqui, com outras palavras, o lema do Sensacionismo – "Sentir tudo de todas as maneiras" –, isto é:

"realizar em si *toda a humanidade de todos os momentos*
Num só momento difuso, profuso, completo (...)" ⁵⁰

– o que corresponde à busca da re-ligio e da eternidade –. O Sensacionismo é portanto Objecto Modal, meio para alcançar o verdadeiro Ser. E não podemos

⁴⁹ 1962, 177

⁵⁰ Campos, 1969, 220

deixar de aproximar o Sensacionismo alvariano da tradição em muitos povos segundo a qual – diz-nos M. Eliade ⁵¹ – "On ne peut pas être excellemment quelque chose si l'on n'est pas simultanément la chose opposée, ou, plus exactement, si l'on n'est pas *beaucoup d'autres choses en même temps*".

O "ser tudo no mar" para escapar à vida presente é um *sonho*, um produto da *imaginação*. Lembremos o verso da p. 167: "Sede vós (ó coisas navais) *os frutos da árvore da minha imaginação*". Como tal é *verdadeiro*, já que une em si os contrários (passado/presente, vida/morte, actividade/passividade, etc). Porém o actor não o pode viver, por não possuir a modalidade do "poder-fazer": Arre! por *não poder agir* de acordo com o meu delírio" (p. 184).

Contudo, ao lado da vida estreita, "metade de nada" ⁵², que dói e impele portanto para o sonho, aparecem na "Ode Marítima" mais dois espaços vitais (também são três os sonhos e três os movimentos – estrofe, antístrofe e epodo – que constituem o poema):

O espaço dos sonhos, nos quais o narrador se junta à Unidade, mas que não pode tornar concretos e que, por conseguinte, vão formar a trama da criação poética, e o da obra, que deve unir em si vida interior e exterior.

O Sensacionismo, já o vimos no começo deste trabalho, é também uma tentativa para existir *sem pensar*, sem sofrer da impossibilidade de conhecimento e de contacto com o mundo dos outros. Nele:

"*Parte-se-me o mundo em vermelho!*" (p. 177)

"*O mundo inteiro não existe para mim!*" (p. 179)

Ele é:

"Nuvem de poeira quente *anuviando a minha lucidez*" (p. 180)

e nele ainda:

⁵¹ 1962, 159

⁵² Pessoa, 1981, 6.

"(...) a minha consciência volante
E apenas um nevoento círculo (...)" (p. 184)

Neste esforço desesperado para *calcar aos pés a consciência de estar existindo* ⁵³ reaparece na p. 187 o grito de Jim Bams, que tinha dado origem ao "sonho sensacionista" e que despedaça tudo, o poema, a linguagem, o próprio sujeito – "*Parte-se em mim qualquer coisa*" –, que vai "renascer" para outra dimensão: com efeito, o "vasto grito antiquíssimo" chama à tona "a minha infância feliz" (p. 189) e o Destinator/manipulador Álvaro 1 apresenta então a Álvaro 2 uma infâmia que só o pode atrair: ela é "ternura", "felicidade", "emoção", "suavidade", "canção" (a canção e a música, na obra ortónima, funcionam sempre como evocação da plenitude do ser), "sossego" e "afeição". E o Programa Narrativo proposto por Álvaro 1 a Álvaro 2 é o seguinte ⁵⁴:

*"Viajar pra o passado, para aquela casa e aquela afeição,
E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!"*

O fazer interpretativo de Álvaro 2 responde positivamente à manipulação, ao comparar, na p. 190, o "sonho sensacionista" com o "sonho de infância" (com efeito, para o narrador, a *infância* é um *sonho longínquo*). O "sonho sensacionista" é "impressão só da pele" e, durante o seu desenrolar, o sujeito "*Não (tirou) tirei os olhos do meu sonho longínquo/(...)/Da minha infância ao pé do rio*" (não esqueçamos que o sujeito deseja juntar-se à Unidade/Inconsciência, que possuiu em criança). Dos dois sonhos, o mais *profundo e essencial* é o da infância, e Álvaro 2 aceita portanto o Programa Narrativo proposto. Porém intervém aqui o *anti-sujeito Tempo*, sujeito dum Programa Narrativo oposto (anti PN), que o impede de realizar a transformação desejada ⁵⁵:

"Não poder viajar pra o passado (...)"

.....
(...) faz fome duma cousa que se não pode obter",

porque, diz ele, na p. 189,

⁵³ Campos, 1969, 256

⁵⁴ Campos, 1969, 192

⁵⁵ Campos, 1969, 192.

"Aquele tempo passou como o fumo dum vapor no mar alto (...)"

O vapor trouxe o "sonho marítimo" que desembocou no Sensacionismo. Simboliza agora a infância perdida para sempre.

Para esquecer, enganar o seu desespero, Álvaro "convoca" de novo o "sonho sensacionista". A tentativa é vã, porque a imaginação, criadora deste sonho no início do poema, se recusa a acompanhá-lo. A infância reaparece então na p. 194 no grito de Jim Barns, tornado "voz das *ternuras misteriosas*, (...) das pequenas coisas de *regação de mãe e de fita de cabelo de irmã*", ao mesmo tempo que se abre a *porta para o Mistério* (do Ser). O grito, "apelo dum amor passado", adquire então uma *dimensão mística*, evoca "Deus", "o Transcendental da vida", vem de "*além da aparência das coisas*", de "sobre e de dentro da solidão nocturna" (*une portanto exterior e interior*, o que é também o objectivo do Programa Narrativo de base). É "Voz Absoluta", Voz Sem Boca", vem "*De nenhum lado do espaço, de nenhum local no tempo*", é *eterno e fundo, confuso* (o que nos evoca o Caos, a *unidade não diferenciada* que precedeu a criação do mundo e do sujeito), manifestação dum *Ser Total* que chama o poeta de além da infância que é caminho para Ele. Este Ser Total remete-nos para o Cais Absoluto do começo do poema, em que também "A certos momentos nossos de sentimento-raiz/(...) como que se abre uma porta" (p. 162). Pensamos que a *infância* (consubstanciada com o grito de Jim Barns), pode funcionar, na obra alvariana, como sombra incompleta, *imagem visível mas parcial do Mundo das Essências*, do qual ela não possui todas as características. O sujeito sofreu *duas quedas*: a primeira do Mundo das Essências para a infância, através da qual perdeu a faculdade de ser uma coisa e o seu contrário, de ser e conhecer tudo, de viver na sua plenitude a "*coincidentia oppositorum*", e a segunda da infância (em que ainda gozava de Unidade e inconsciência) para o nosso mundo quotidiano. Evoca esta segunda queda no poema "Pecado original" (alusão à expulsão do paraíso da infância) em que pergunta: "Que é daquela *nossa verdade* – o *sonho à janela da infância*?⁵⁶, – sonho que é o motor da busca da Realidade –. "É só aqui – declara Ehrhardt⁵⁷ – (isto é, no espaço do *sonho*, da embriaguês, do êxtase) que o poeta vê uma possibilidade de se aproximar dessa realidade por ele procurada". Contudo, aquela verdadeira realidade não se pode alcançar (pelo menos no nosso dia-a-dia – "*Ce qui est vrai dans l'éternité n'est pas forcément*

⁵⁶ Campos, 1969, 297

⁵⁷ 1964, 179

vrai dans le temporel" – disse M. Eliade ⁵⁸), como o escreve Álvaro no mesmo poema: *A nossa realidade é o que não conseguimos nunca*.

Álvaro 1 reage então ao "frio da alma" (o frio, na obra alvariana, anda sempre ligado ao Mistério do Ser), abrindo para o "mundo real" os olhos que não tinha fechado e vai (é o único recurso que lhe fica) tentar convencer Álvaro 2 da excelência desta nova dimensão. Na sua manipulação, inverte todos os valores aceites até agora. Só conta o *presente*, o imediato, o *tangível*, a regularidade da vida; o viajar torna-se extremamente positivo, cria companheirismo, fraternidade, em oposição à impossibilidade de contacto que percorre a obra toda.

Porém, apesar da fraternidade que diz experimentar para com os outros, não nos convence nem se convence a si próprio. À manipulação de Álvaro 1 responde um fazer interpretativo negativo de Álvaro 2. O homem moderno, orgulhoso da sua época, é qualificado na p. 200 por Álvaro actor (aqui os dois actantes falam em uníssono, concordando na disforia da afirmação) de "Pobre gente! Pobre gente toda a gente!". "Pobre gente" porque a vida é *flutuante* (cf. p. 163: "*Ó alma errante e instável da gente que anda embarcada*"), "*diversa*", "*acaba por nos educar no humano*", diz ele, e o *sentido de ser humano é o tempo e a morte* ("*A vida é só esperar morrer*" ⁵⁹). O nosso mundo também é *irreal*, por ser o *passar*, o caminho para a "*lápida no cemitério*" ⁶⁰. Aliás, já dentro da manipulação de Álvaro 1 aparecia um fazer interpretativo de Álvaro 2 que não a aceitava e apresentava as *viagens* como *metáfora* do *Absurdo da vida humana*, do sem-sentido da nossa passagem pelo mundo, onde somos apenas "*Patriotas transitórios* duma mesma pátria *incerta/Eternamente deslocando-se* sobre a imensidade das águas" (p. 199).

Esta tentativa para aderir ao "mundo real" fez-nos pensar no *Pari*, na "aposta" de Pascal, embora não haja em Álvaro de Campos o profundo empenho do filósofo francês. Aqui também temos um conflito entre aquele que "deseja crer" (aderir) e aquele que "não pode crer", que vence no fim. Deste conflito fica-nos o mais comovente, a luta para deixar de pensar, miragem que sempre no último momento se dissipa.

Álvaro 1 não se conforma com o fracasso da sua manipulação: um navio trouxe os sonhos, outro leva-os, diz ele na p. 200, para o restituir à *bela vida*, em que cada um "faz o seu dever". No entanto, acrescenta, "o volante dentro

58 1962, 135

59 Pessoa, 1981, 39

60 Campos, 1969, 228

de mim pára", o *volante da imaginação*, que deu vida aos três sonhos, o que nos prova que o "mundo real" também não passa dum sonho.

E o vapor, invólucro dos sonhos, perde-se "no Longe, no Longe, bruma de Deus", deixando Álvaro no cais e *realizando sem ele o desejo* que exprimia na p. 171: "Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstracta", para "Sentir *mudar-se* no longe a *minha humanidade!*" (p. 175), isto é, para reencontrar-se como Ser Total. E Álvaro então pergunta-se: "Eu quem sou para que chore e interrogue?", o que não passa duma pergunta retórica, cuja resposta se poderia ler assim: "Não tenho o direito de chorar e interrogar". Encontramos aqui a resposta ao começo do poema, quando o narrador evocava "(...) o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!"⁶¹ e perguntava: "De que Porto? Em que águas? E porque penso eu isto?". Esta pergunta está na origem de todo o poema. Com efeito, o narrador/actor "pensou" no Grande Cais Anterior, eterno e Divino", evocou-o *para* tentar re-alcançar a plenitude do Ser que tinha vivido nele "antes do tempo", e da qual a nossa vida actual é apenas um eco. Essa tentativa deu-se através do desenrolar do poema, e a pergunta/resposta final limita-se a registar o fracasso da busca, que recalcam os dois versos seguintes:

"Nada depois, e só eu e a minha tristeza,

.....
E a hora real e nua, como um cais já sem navios"⁶²

O poema fecha-se como se tinha aberto. Liga-se na página 160:

"Sozinho, no cais deserto (...)

Olho pró lado da barra (...)

.....
Mas a minh'alma está (...)

Com a doçura *dolorosa* que sobe em mim como uma *náusea*"

O sujeito fica portanto tão carente no fim como no começo porque, na esfera do quotidiano, não se pode "viver os sonhos", via régia para o Ser. A Realidade está fora de alcance, porque *ela é o não-tempo em que tudo estava*

61 Campos, 1969, 163

62 Campos, 1969, 201

unido a tudo, como se vê no poema "Realidade" ⁶³: "Hoje, descendo esta rua (...) / (...) tenho a impressão que as duas figuras (o Eu de outrora e o de hoje) se cruzaram na rua, *nem então nem agora*, / mas aqui mesmo, *sem tempo a perturbar o cruzamento*". Como já o evocámos aliás no começo deste trabalho, segundo o próprio Á. de Campos a tentativa de se "rever idêntico" ⁶⁴ só podia levar a um fracasso, porque "Nunca se volta" ⁶⁵ ao ser que fomos – visto que "qualquer despedida é definitiva e igual à morte" ⁶⁶.

Porém, já o vimos, "As horas cor de silêncio e angústias" "(...) como que se abre uma porta" ⁶⁷. Este facto dá-se tanto no começo como no fim do poema, onde temos a impressão que os três últimos versos tornam possível uma abertura para outra dimensão, já nossa conhecida. Com efeito, é evocado aqui "o giro lento do guindaste que, como um *compasso que gira*, / Traça um *semi-círculo* de não sei que *emoção* / No silêncio *comovido da minh'alma*..." ⁶⁸. O giro, o compasso que gira, o semi-círculo lembram-nos o *volante* da imaginação, que criou os sonhos. A presença da *emoção* (sempre ligada aos sonhos), da "minh'alma comovida" (também evocada no início do poema), reforçam a nossa impressão de que uma nova sinfonia está pronta a começar, com o *eterno regresso dos sonhos, frutos da imaginação*, que virão alimentar a vida interior para depois a tornar exterior por intermédio da estética.

E o Programa Narrativo de base ("E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho! / Componde fora de mim a minha vida interior!" ⁶⁹) fica realizado no plano da obra, o que para Fernando Pessoa é sinónimo de vida. Como este não pôde regressar aos dois mundos de que ficou expulso, viveu na criação poética. Que um escritor considere a própria obra como substituto à vida que não satisfaz é facto comum, até banal. Contudo, Fernando Pessoa foi o único, cremos, que levou isso até às últimas consequências. Não seria exagero aplicar-lhe estes versos do heterónimo A. Caeiro:

"Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia
Não há nada mais simples.
Tem só duas datas - a da minha nascença e a da minha morte.

⁶³ Campos, 1969, 292

⁶⁴ 1969, 248

⁶⁵ 1969, 306

⁶⁶ Ehrhardt, 1964, 164.

⁶⁷ Campos, 1969, 163.

⁶⁸ Campos, 1969, 201

⁶⁹ Campos, 1969, 167

Entre uma e outra cousa todos os dias são meus." ⁷⁰

dias preenchidos quase exclusivamente pela criação poética. "Viver não é necessário; o que é necessário é criar", escreveu ele numa nota solta publicada na primeira edição da *Obra poética* (1960). Fernando Pessoa não viveu, ou antes viveu superiormente, isto é, criou, porque a cisão da sua personalidade não lhe permitia viver. Como disse N. Novaes Coelho, na Introdução à edição de 1981 da *Obra poética*: "(...) mais do que viver para criar, ele criou para viver, tal foi o seu grau de entrega à tarefa poética". A esta impossibilidade de viver uniu-se, no dizer do próprio poeta, uma vocação avassaladora, no sentido pleno da palavra - Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela/E oculta mão colora alguém em mim". ⁷¹ - que o fechou definitivamente ao mundo.

Como acabamos de ver, a "Ode Marítima" é ao mesmo tempo *interior e exterior*, "entidade *abstracta e real*" ⁷². Os sonhos são o vínculo entre as duas dimensões do Poeta, dando vida à inteligência e substância à poesia, que é a vida dele. Na origem desta encontra-se a carência, a perda da plenitude do Ser, que o sujeito vai tentar compensar através duma obra concebida como um *Todo* que uniria alma e corpo. Parece-nos portanto que podemos dar como subtítulo à "Ode Marítima", como talvez a toda a obra alvariana, este verso do poema "Noite", da *Mensagem* ⁷³:

É A BUSCA DE QUEM SOMOS,
NA DISTÂNCIA DE NÓS

busca que em si e por si basta plenamente já que, afirmou Pessoa ⁷⁴ "A verdade, se ela existe/Ver-se-á que só consiste/Na procura da verdade", porque "A realização é a morte, por ser o fim" ⁷⁵. A busca, única verdade, confunde-se para o poeta com a obra em que (ela/e) vive(m). Como ele próprio o declara: "A poesia é a verdade viva" ⁷⁶.

A única realidade, para o narrador, é portanto a da Poesia como lugar privilegiado da busca do Ser. Disse-o também Casais Monteiro ⁷⁷: "A obra de

⁷⁰ Pessoa, 1981, 171

⁷¹ Pessoa, 1981, 61

⁷² Pessoa, 1973, 37

⁷³ Pessoa, 1981, 22

⁷⁴ 1981, 455

⁷⁵ Pessoa, 1973, 253

⁷⁶ s.d., 181

⁷⁷ Ehrhardt, 1964, 179, citando Casais Monteiro, *Estudos sobre a poesia de F. Pessoa*, Rio, 1958, pp 67 e 63.

Fernando Pessoa (...) é uma busca da realidade para lá das formas passageiras da aparência", declaração que se pode perfeitamente aplicar a Á. de Campos. No que diz respeito aos outros heterónimos, não nos parece que haja tão claramente nas obras deles a tal "busca da realidade". Caeiro ensina "(...) a saúde em existir/Das árvores e das plantas" ⁷⁸, R. Reis ensina a aceitar serenamente a condição humana, corroída pela consciência e a morte. Quanto ao ortónimo, conforma-se melancolicamente com nunca poder alcançar o lado de lá "do muro do (seu) quintal" que acaba por desabar ⁷⁹. O único que *procura ultrapassar a nossa dimensão* e reintegrar aquela em que "outrora vivemos" é Á. de Campos. Este papel particular de cada um nas "ficções do interlúdio" é aliás o que nos permitiu estudar individualmente Á. de Campos.

Gostaríamos agora de acrescentar, à laia de conclusão, algumas reflexões que vêm corroborar a nossa visão da obra poética como única realidade na qual o poeta, perdido no meio do oceano da "vida flutuante, diversa" se pode ancorar.

Como já vimos, a obra une em si vida interior e exterior, é portanto *UNA*, e já sabemos que para Álvaro de Campos *ser real é ser UNO*.

Como o mar da "Ode Marítima", onde estão presentes todas as virtualidades, a linguagem poética contém em si os contrários; é o espaço da "coincidentia oppositorum", onde podem conviver "a alegre *inconsciência*" e "a *consciência disso*". Veja-se J. Courteau ⁸⁰: "The contradiction itself is a phenomenon of language. On constructing the contradiction, Pessoa creates a new language, which creates a new reality, a reality that didn't exist before and only exists within the poem". A arte, para Fernando Pessoa, é uma *contem-plação activa*, uma *acção parada* ⁸¹. E metáfora do Universo, imago mundi, como o disse J. L. Borges ⁸²:

"Consideré que en los lenguages humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir "el tigre" es decir todos los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra".

⁷⁸ Pessoa, 1981, 140

⁷⁹ Pessoa, 1981, 140

⁸⁰ 1985, 128

⁸¹ s. d., 98

⁸² 1985, 120

A linguagem, de que é feita a obra, é portanto o *Todo* que o poeta procura. É a única realidade que lhe é acessível, porque não conseguiu (embora a procura daquilo seja uma constante na obra dele) "transcender les contraires", o que seria "s'élever à une réalité totale" ⁸³.

Porém é uma verdade relativa, ambígua, porque não protege do pensamento e do sofrimento. É verdade relativa também porque as palavras "mentem-nos" o mundo, paralizam a sensação passageira. É sabido que a solução pessoana à impossibilidade de "dizer o mundo" é o Fingimento, mas não cabe analisá-lo no âmbito deste pequeno estudo.

Apesar das restrições evocadas, a arte recria contudo a realidade, evocando o que vivemos outrora ou sonhámos. Também permite ao criador ser o igual de Deus "language not only creates the poetic reality of the poem, it creates the poet who wrote the poem, who (...) becomes simultaneously the creature and the creator of the world" ⁸⁴. Até podemos dizer que permite *criar Deus*. Num poema inédito diz Á. de Campos:

"Minha imaginação é um arco de triunfo. Por baixo passa
toda a Vida

.....
Realizo Deus numa arquitectura triunfal".

Criar, para Á. de Campos, é "realizar Deus", já que, como dissemos, a linguagem é o espaço em que coexistem os contrários, como em Deus, que é Tudo e Uno. Sabemos que "la *coincidentia oppositorum* était, pour Nicolas de Cusa, la définition la moins imparfaite de Dieu" ⁸⁵. Na sua obra poética, evocando a hora em que o iriam enterrar, Álvaro pedia ⁸⁶:

"Seja por esta hora em que talvez, há muito mais tempo
do que parece,

Platão sonhando viu a ideia de Deus

Esculpir corpo e existência (...)

Dentro de seu pensamento exteriorizado como um campo."

Sonhar, e a seguir exteriorizar o sonho/pensamento, isto é *criar*, por conseguinte *ser maior do que Deus* e ser portanto fonte de toda a realidade.

⁸³ Eliade, 1962, 40

⁸⁴ Courteau, 1985, 130

⁸⁵ Eliade, 1962, 140

⁸⁶ Campos, 1969, 159

A arte é *realidade* porque participa da *eternidade*. Nas *cartas a Armando Côrtes-Rodrigues* diz F. Pessoa ⁸⁷:

É a ponte por onde a nossa alma passa para o futuro.

Nos inéditos da Biblioteca Nacional deparámos ainda com as seguintes afirmações:

"A obra de arte visa a fixar o que só aparentemente é passageiro".

E mais adiante:

"Pode-se dizer da *poesia* que, como arte, está *fora do espaço e do tempo*".

Que nos seja permitido, em homenagem ao país que acolhe este nosso congresso, acabar com uma citação inédita em inglês, a segunda língua materna de Pessoa:

Art is a business the lucre of which is immortality.

O interesse sempre crescente pela obra do Poeta mostra que este está a recolher, cada vez mais irresistivelmente, o lucro ao qual sacrificou tudo.

⁸⁷ s.d., 66

Bibliografia

- BORGES, Jorge Luís [1985], *El Aleph*, Buenos Aires, Madrid, Emené e Alianza.
- CAMPOS, Álvaro de [1969], *Obras completas de F. Pessoa - II - poesias*, Lisboa, Ática.
- CASTRO, E. M. de Melo e [1979], "Para uma leitura dialética de F. Pessoa poeta", in *Actas do primeiro Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Brasília Ed., pp. 215-223.
- COURTEAU, Joana [1985], "Contradiction in the poetry of F. Pessoa", in *Actas do segundo Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, CEP, pp. 125-131.
- COURTES, Joseph e GREIMAS, Algirdas J. [s. d.], *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Cultrix.
- EHRHARDT, Marion [1964], "O mar na 'Ode Marítima' de F. Pessoa", in *Portugiesische Forschungen der Görresgesellschaft*, Bd. 4, Münster, pp. 159-180.
- ELIADE, Mircea [1962], *Méphistophélès et l'androgyné*, Paris, Gallimard.
- PESSOA, Fernando [1981], *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- PESSOA, Fernando [1983], *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg. R. Lind e Jacinto Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- PESSOA, Fernando [1986], *A procura da verdade oculta*, prefácio, organização e notas de António Quadros, Lisboa, Europa-América.
- PESSOA, Fernando [s.d.], *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Lisboa, Confluência.
- PESSOA, Fernando [s.d.], *Páginas de doutrina estética*, prefácio e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Inquérito.

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

1000

O Neo-Realismo Literário Português: *Barranco De Cegos*, de Alves Redol

VILSON BRUNEL MELLER

INTRODUÇÃO

Massaud Moisés, no *Pequeno dicionário da literatura portuguesa*, no verbete dedicado a Alves Redol, sintetiza:

[...] "influenciado pelo romance brasileiro nordestino de feição reivindicatória, o escritor procura fotografar a situação de modestos campônios presos à terra e ao despotismo dos patrões, vivendo a milenar equação escravo X senhor. Ficção-documento, ficção-denúncia, centra-se nos injustiçados sociais, gaibéus, aviciros, fangueiros ou vinhateiros do Douro, mas por vezes se concentra na sondagem do desmoronamento económico e social dos senhores feudais ribatejanos como em *Barrancos de cegos*. Todo esse painel social, o ficcionista examina-o entre comovido e indignado, de que resulta uma obra literária engajada na redenção dos humilhados e ofendidos, ortodoxamente inserida nos quadrantes neo-realistas. Decerto porque penetrado de sua missão esclarecedora, nas primeiras obras o escritor cedia por vezes a soluções estilísticas mais fáceis e simplistas, embora contrabalançadas por um senso agudo das minúcias plásticas e dos ritmos líricos. E daí para se tornarem panfleto, pouco bastava. Entretanto, a partir de *A barca dos sete lemes*, o romancista assoma a uma segurança artesanal e a uma ampliação do seu prisma óptico que, em

nada lhe comprometendo os intuitos reivindicatórios, assinalam um prosador amadurecido, apto a criar o melhor de que foi capaz o seu talento: à verossimilhança e firmeza do retrato de personagem e situações sociais e psicológicas, se acrescenta o gradativo aperfeiçoamento do estilo, cada vez mais despojado, aderido à fabulação, de modo a acentuar, em vez de prejudicar, as notas líricas, e mesmo épicas, que o caracterizam desde sempre".

Seria extremamente penoso, para nós, tentarmos esboçar o "retrato literário" de Alves Redol melhor que o contido neste verbete.

Foi a descoberta dessas preocupações de Redol, veiculadas em obras, que nos levou a optar, em mais de uma ocasião, pelo estudo de sua obra. Mas não só pela preocupação demonstrada pelo escritor em favor dos "humilhados e ofendidos" tampouco pelo exame "comovido e indignado" da situação vexatória que vivia seu povo; mas, sobretudo, porque, depois de certo momento de aprendizado do fazer literário, Redol se revela um "prosador amadurecido, apto a criar o melhor de que foi capaz o seu talento" e por ter uma consequência aguda da situação político-econômica do seu país, permitiu-lhe escrever um romance como *Barranco de cegos* tão profundamente revelador da situação de Portugal da sua época.

Barranco de cegos alia, à riqueza de processos técnicos, um conteúdo denso de significados.

Mário Dionísio, num bem realizado estudo que serve de prefácio à quarta edição de *Barranco de cegos*¹ teve, muito antes de nós, a mesma opinião sobre o significado de BC, a obra-prima de Redol, e um dos melhores romances da Literatura Portuguesa de todos os tempos, ainda segundo o mesmo crítico português.

"Mas *Barranco de cegos*, é forçosamente muito mais e, por isso mesmo, não só um grande livro, mas um grande romance. É, acima de tudo, antes de tudo, uma história de pessoas. De pessoas extremamente diferenciadas vivas, bem humanas. Como é o caso entre todos notável, de Diogo Relvas. E o de Emília Adelaide. E o de Maria do Pilar. E o

¹ ALVES REDOL, Aníónio. *Barranco de cegos*. 4. ed. Lisboa, Europa-América. 1973. 434p. Esta é a edição que utilizaremos na realização deste trabalho. Ao longo das páginas empregaremos com muita frequência a abreviatura BC, seguida imediatamente do(s) número(s) da(s) página(s), sobretudo quando se tratar de citações da própria obra, por exemplo: BC., p. 23-6.

de Miguel João. E o de António Seis-Dedos. E o de tantas outras personagens, centrais ou de passagem, ricas do que as prende à classe a que pertence e, ainda mais, do que as faz excedê-la. Pois se é este um livro de lúcida compreensão duma situação social e da sua surda transformação, o não é menos de compreensão pessoal e simpatia por tudo quanto é humano, onde quer que se encontre." ²

Barranco de cegos é uma espécie de divisor de águas na trajetória romanesca de Redol, com larga penetração no próprio caminho do Neo-Realismo português. Com este romance, Alves Redol abandona de vez as soluções tradicionais do Neo-Realismo – a da denúncia social explícita – e envereda pelas trilhas estreitas da opção estética.

Valendo-se, principalmente, do foco narrativo e da exploração dos elementos ideológicos, Redol alcança resultados literários mais expressivos, sem, contudo, fazer concessão aos velhos cânones neo-realistas já àquela altura desgastados e ultrapassados, embora ainda de largo uso por parte de muitos escritores portugueses.

1 - BARRANCO DE CEGOS, UMA CORREÇÃO DE ROTA NO NEO-REALISMO PORTUGUÊS

BC provocou discussões desde sua publicação, em 1961, quando alguns colegas de trincheira política de Redol – não tendo alcançado um dos significados a nosso ver básicos do romance – consideram o livro uma "traição à causa" neo-realista. E continua gerando polémica ainda hoje entre aqueles que não aceitam outra forma de lutar por uma causa senão através da denúncia fácil como aparece nos romances dos primeiros anos do Neo-Realismo, a partir de 1940.

O que faz de BC uma obra discutida (mas não discutível) é o facto de ter recebido uma montagem bem diferente da dos romances anteriores de Redol, embora erigido sobre os mesmos alicerces ideológicos (do Neo-Realismo) de sempre.

Nos seus primeiros romances, *Gaibéus*, *Fanga*, *Avieiros*, Redol faz com que o Narrador tome assento à mesa dos gaibéus, fangueiros, avieiros, identi-

² DIONÍSIO, Máio. Prefácio. In: ALVES REDOL, António. *Barranco de cegos*. 4. ed. Lisboa, EUROPA-AMÉRICA, 1973, p. 15.

ficando-se com eles, com eles sofrendo, defendendo seus direitos, lutando pela melhor de sua condição de vida, enfim, "um deles". BC foge completamente à ortodaxia do esquema vigente. O Narrador continua com os olhos voltados para os de baixa condição social, mas sob uma óptica completamente diferente: já não partilha de suas dores, não se comove com suas dificuldades... O Narrador, agora, senta-se à mesa com os poderosos e participa dos seus problemas, sofre com os conflitos, procura entender os dramas dos senhores do poder.

Recorrendo ainda uma vez a Mário Dionísio, eis como o crítico vê a "realidade" montada ao que ele chamou não só de "grande livro", mas de "grande romance".

"Há aqui, sem dúvida, um esquema subjacente, uma "tese", que encantarà os que nos romances só procuram elementos comprovativos de doutrinas sociológicas. O rigor com que a época histórica é reconstituída, a minúcia com que o latifúndio se descreve, sobretudo através das relações entre senhor e servos, a mentalidade excelentemente observada do senhor agrário que joga tudo por tudo contra a invasão progressiva da indústria, a análise da situação dos servos, dos que logo se descobrem mal ouvem ao longe os passos do cavalo do seu senhor (mesmo os mais asperamente tratados pensarão: "Malandro é como quem diz, porque nunca arranjei casa como aquela") e dos que começam a resistir-lhe, criando associações de classe e voltando a cara ao amo pela primeira vez na história do seu condado, são elementos de importância capital.³

Barranco de cegos é um livro intrigante porque procura ver "por dentro" (o romance é narrado da perspectiva da classe dominante), aquilo que a maioria dos mortais só consegue ver (e mal) por fora. Desse facto decorre a propalada "traição" que Redol teria cometido contra a causa neo-realista.

Não bastasse essas inovações técnicas e tácticas, a "Breve nota de culpa", aposta no início do romance à guisa de Prefácio, aguça ainda mais a curiosidade do leitor para as soluções que são oferecidas num romance neo-realista que se inicia com colocações tão insólitas quanto estas:

"Conheci Diogo Relvas.

³ *Ibidem*, p. 15.

Julgo que me lembro de tê-lo visto passar por Aldebarã, a cavalo, numa das vezes, não sei se a última, em que estive em casa do meu avô. Já lá vão quase cinquenta anos, tempo suficiente para que um lago se torne num pântano ou uma estrela distante e misteriosa se transforme num mundo corriqueiro, ambos possíveis por obra dos homens.

(Eu e Diogo Relvas preferimos as águas apauladas. E cá estamos).

Contaram-me que numa tarde de domingo, daquelas em que meu avô, seu criado e maioral das éguas, vinha aviar o alforje para quinze dias de Lezíria, o patrão Diogo nos viu juntos e se dignou, sem nojo, concretizar uma carícia nos cabelos encaracolados da minha cabeça de menino pobre. Toda a minha família falou nesse facto histórico durante mais de uma década, julgando-me talvez predestinado para agradar aos amos, espécie de deuses agrários no meu país de desventura e de sonho. (Aqui lhe agradeço o prestígio que esse gesto de ternura me fez conquistar na aldeia.)" (BC., p. 24).

Esta "Breve nota de culpa" causa ao leitor ao lado de uma curiosidade natural, verdadeira perplexidade e inquietude no estudioso, uma vez que, sendo um lado essencial do romance, surge a necessidade de se saber "para onde levará a aranha a ponta da sua teia" (como sugere o título de um dos capítulos do livro).

Assim, não obstante BC prestar-se a numerosas leituras pela riqueza que encerra, pretende-se apenas, com este trabalho, demonstrar que o modo como o romance se arquitecta, se presta a evidenciar a forma de organização e a própria estrutura de manutenção do poder pela classe dominante que vive um momento adverso.

Vale lembrar que BC "historia" o período de 1891 até 1960, mais ou menos. E retrata, de modo vigoroso, a crise enfrentada pela sociedade portuguesa entre os anos 1908 (assassinato do Rei D. Carlos) e 1910 (proclamação da República). Esse interregno de dois anos se caracteriza por ausência quase completa de lideranças, por uma crise de poder e de autoridade, por uma anarquia generalizada e, de forma inquestionável, pela ascensão do povo ao poder com a implantação da República.

O romance de Redol parece insinuar uma coincidente semelhança com um outro período crítico da História de Portugal: a crise dinástica, entre 1383

e 1385 que culminou com a investidura de D. João I ao trono, guindado pelo povo. Com certeza foi essa semelhança de duas épocas marcadas fortemente pela presença e pela atuação do povo que levou Redol a recorrer ao testemunho de Fernão Lopes, como se verá na sequência deste estudo.

2 - OFÍCIO DE ESCREVER, QUALQUER SEMELHANÇA COM FERNÃO LOPES NÃO É MERA COINCIDÊNCIA

Para que se possa detectar no romance as artes e manhas da classe dominante para se manter no poder, recorremos a um dos caminhos sugeridos pela "Breve nota de culpa" –, qual seja, o de que a estrutura do romance é calcada na obra de Fernão Lopes, que também reflete um momento histórico adverso para as classes dominantes. A "pista", oferece-a o próprio narrador, que conclui a "Breve nota de culpa" com estas palavras:

"Pobre de engenho e de arte, aqui me têm como testemunha, juro dizer a verdade e só a verdade. Na humilde condição de réu, peço para acrescentar aos papéis do meu julgamento esta breve nota de culpa, forçosamente incompleta, a que juntarei o testemunho de Fernão Lopes no que respeita a dificuldade do ofício de escritor:

"Certo é que quaisquer histórias muito melhor se entendem e lembram se são perfeitamente e bem ordenadas do que de outra maneira. E posto que nossa tenção seja de estas que queremos escrever o serem em bom e claro estilo, porém, tão grande multidão de histórias nos são prestes, mormente neste lugar, que desviam muito de tal ordenança nosso desejo e vontade." (BC. p. 24-5).

É que o cronista da Dinastia de Avis provinha da classe plebéia (vilão) e também excepcionalmente "ousou" "poer en caronyca" a vida dos reis D. Pedro I, D. Fernando e D. João I. Se levássemos ao pé-da-lettra o confesso sentimento de culpa, não entrevendo qualquer ironia nas palavras do Narrador, diríamos que ele se identificaria com as forças de repressão que julgam impróprio a um homem do povo historiar, da sua perspectiva, acontecimentos das classes dominantes. A alusão a Fernão Lopes não se justificaria: seria preferível trazer à baila o sucessor de Lopes, Zuzara, cujas crônicas perfilham o ponto de vista dos nobres vencedores da Batalha de Aljubarrota (1449). Ao

contrário, Fernão Lopes não se identifica com a perspectiva das classes senhoriais, cuja retomada do Poder conduziria, mais tarde ao quase absolutismo de fins do século XV e início do XVI.

A "confissão" do escritor, embora permeada de ironia permite depreender pelo menos um dado: o A. de BC parecer estar imbuído da ideia de escrever crónica, ⁴ tenha ele lido e se inspirado em Fernão Lopes ou não. A leitura atenta do romance permite deduzir que Redol conhecia a obra do cronista medieval, e se não chegara a lê-la "no original", pelo menos devia ter estudado muito bem escritores que trataram do assunto, António José Saraiva, por exemplo.

Não tivesse Redol a deliberada intenção de fazer alguma aproximação com Fernão Lopes, não teria muito sentido esta outra passagem que aparece também na "Breve nota de culpa":

"À volta dele [de Diogo Relvas, o protagonista de *Barranco de cegos*] criou-se assim uma espécie de mitologia que julgo digna de crónica, embora queira penitenciar-me de ser eu a escrevê-la, pois a um neto do campino nunca deveria ser permitido o acesso a certos meios de expressão que o progresso, sorrateiramente, enfiou pelas nossas fronteiras.

Acuso-me deste ultraje." (BC. p. 24 – grifos nossos).

Diante dessa constatação, os factos historiados não deveriam ser filtrados pela óptica de Diogo Relvas se o Narrador se pretendesse um Fernão Lopes moderno. Mas aí repousa um dos pontos altos deste BC, onde não se pode falar em um só Narrador que discorre em primeira pessoa (o romance é de terceira), mas em todo um processo narrativo em que existe uma clara adesão dele (processo) à perspectiva de Relvas, tornando o personagem simpático aos que lêem o romance, provocando grandes impacto ao leitor acostumado à adesão de Redol ao "humilhado e ofendido".

⁴ "O vocábulo "crónica" mudou de sentido ao longo dos séculos. Empregado primeiramente no início da era cristã, designava uma lista ou relação de acontecimentos, arrumados conforme a sequência linear do tempo. Colocada, assim, entre os simples anais e a História propriamente dita, a crónica se limitava a registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou dar-lhes qualquer interpretação. Em tal acepção, a crónica atingiu o ápice na alta Idade Média, ou seja, após o século XII. Nessa altura, porém, acercou-se francamente do pólo histórico, o que determinou uma distinção: as obras que narravam os acontecimentos com abundância de pormenores e algo de exegese, ou situavam-se numa perspectiva individual da História, recebiam o tradicional apelido de "crónica", como por exemplo, as obras de Fernão Lopes (século XV)".
MOISÉS, Massaud, *Dicionário de termos literários*. 2 ed. S. Paulo, Cultrix, 1978. p. 131-2.

A propósito das intenções da "Breve nota de culpa" e das suas funções no romance, muito mais que sobre a "imitação" de Fernão Lopes, é ainda Mário Dionísio que vem em nosso auxílio:

"Mais uma vez Redol despista aos seus críticos malévolos ou apenas apresentados com um prefácio, enganosamente intitulado "breve nota de culpa". Aí, num tom de modéstia (agora forjada, é evidente) e afinal com intenção polémica, insiste no seu papel de testemunho e na sua incapacidade de bem ordenar os materiais de que dispõe.... Mas não nos deixamos enganar pelas manhas do artista, pois está ele bem longe de só querer testemunhar ("não só o que soube e vi, mas também o que inventei") ou de desculpar a construção ou de escrever com "indigências" de que então se libertava. E, ao procurar o exemplo de alguém que o desculpe de epecados que afinal (já) não tem, recorre a um escritor de frescura de língua e beleza de estilo exemplares, mestre de compor, embora diga que não, nada menos que Fernão Lopes." ⁵

A referência a Fernão Lopes, na "Breve nota de culpa", não se deve restringir, entendemos nós, ao carácter estilístico ou à busca de um modelo de apuro formal, (como lembrou Mário Dionísio), nem à modestia de julgar difícil organizar literalmente "tantas matérias que nos são prestes", mas – e mais fundamentalmente – à utilização de sugestões, recursos, processos utilizados pelo cronista medieval, "modernizando", de acordo com a evolução das técnicas narrativas, para pô-las todas a serviço de uma estruturação romanesca extremamente hábil para veicular esteticamente uma das propostas neo-realistas, qual seja a visão crítica de uma realidade em sua especificidade histórica.

3 - AS ARTES E MANHAS DA CLASSE DOMINANTE: O REACIONARISMO E O CONSERVADORISMO DESMASCARADOS

Após algumas leituras do romance, verifica-se que dois elementos, sobretudo parecem conduzir mais pertinentemente à elucidação natural, coerente e espontânea da obra: o emprego do foco narrativo e a exploração dos elementos ideológicos (que aparecem sob diversas formas) ao longo do ro-

⁵ *Ibidem*, p. 14.

mance. Ao privilegiar estes dois aspectos, não estamos abdicando da utilização de outros também presentes na obra. Mas temos convicção firmada de que a excelência do romance decorre, principalmente, do emprego magistral (por parte do Autor-implícito) da perspectiva narrativa e da sábia manipulação dos elementos ideológicos que marcam presença nas mais de quatrocentas páginas de *Barranco de cegos*.

Diante desse quadro em que o romancista se prende ao cronista medieval quanto ao aspecto técnico, de um lado, e, de outro, ao ideológico, não é difícil rastrear alguns elementos sugeridos pela narrativa que evidenciam, por exemplo, como o ponto de vista assumido pelo Narrador se presta admiravelmente à caracterização do reacionarismo encarado no protagonista Relvas. Deve haver, forçosamente, uma correlação entre o modo de narrar (processo narrativo) e a ideologia subjacente. Não sendo gratuitas nem a seleção ou disposição dos fatos, nem a perspectiva com que são encaradas – já que implicam uma tomada de posição (mesmo que, à primeira vista, só estética), uma atitude crítica em relação a eles –, parece-nos válido rastrear as relações entre o ponto de vista de BC e a ideologia presente na matéria narrada.

A - O PONTO DE VISTA DO NARRADOR

O foco narrativo, na ilação com os demais elementos formais do romance: ação, tempo, espaço, personagem e recursos expressivos, e de como o ponto de vista se presta admiravelmente a revelar a estrutura de poder da classe dominante e de como ela se mobiliza para transpor as crises nos momentos difíceis. Esta chave é-nos dada pelo Narrador, enquanto narra da perspectiva da classe dominante, muitas vezes "identificando-se" com o protagonista Diogo Relvas, símbolo do poder. E, bem ao "estilo" de Fernão Lopes, o Autor-implícito de BC se vale de outros recursos que só vêm reforçar seu *modus narrandi*, ou seja, fazendo com que outros personagens narrem partes da história, e não só o protagonista (a partir do seu ponto de vista). A inclusão de "narradores-coadjuvantes" tem a finalidade de, por um lado, cortejar opiniões oriundas de personagens diferentes; de outro lado, permite um maior (e mais verossímil) conhecimento de personagens mais importantes. Assim, António Seis-Dedos e Zé Segeiro, de repente transformam-se em narradores, contando pedaços de história onde está em jogo, acima de tudo, a atuação de Diogo Relvas como patrão. Assim também Emília Adelaide, a filha mais velha de Diogo Relvas, traz para dentro do romance algumas páginas do seu Diário secreto, através do qual o leitor fica conhecendo o relacionamento dela com o pai, mas apresentando a sua (de Emília Adelaide) versão e não a do

Lavrador, que o leitor ou já conhece ou depreende facilmente logo nas primeiras páginas do romance. Ao longo da narrativa, há certos momentos em que poderia parecer inverossímil ao protagonista (Relvas) falar de si próprio.

Mais do que um possível deslize de inverossimilhança, porém, o recurso dos "narradores-coadjuvantes" permite ao leitor um fundo mergulho no seio da família Relvas, e no íntimo do personagem Diogo Relvas, o que equivale a uma penetração sorrateira no interior da "fortificação" da classe dominante. E, uma vez instalado na cidadela da classe detentora do poder, torna-se possível descrever duas estratégias de dominação e denunciar as intrujices e a má consciência dos "senhores feudais" contra os dominados.

A abordagem da narrativa por estes flancos representa um avanço significativo na trajetória romanesca de Alves Redol e do próprio movimento neo-realista português, habituado, quase por inércia, à denúncia social fácil e direta e às soluções narrativas de carácter estreitamente reivindicatório.

Redol, que tinha dado os primeiros passos na busca de caminhos literariamente mais sólidos (do ponto de vista estético) com *A barca dos sete lemes* (1958) alcança a realização plena com *Barranco de cegos* (1961), após um estágio intermediário – com *O cavalo espantado*, romance urbano, datado de 1960.

B - ELEMENTOS IDEOLÓGICOS OU DENÚNCIA ÀS AVESSAS

Quanto à presença de elementos ideológicos, é oportuno lembrar que a maioria das obras neo-realistas (principalmente as da primeira fase) eram concebidas, via de regra, dentro de um rançoso maniqueísmo onde o servo era sempre um homem perfeito, quase um santo e o patrão sempre um mau carácter, o vilão da história. Tal deslize não se percebe em obras neo-realistas italianas e norte-americanas – sirvam como exemplos *A Ciociara*, de Moravia, e *As vinhas da ira*, de Steinbeck – onde patrões e empregados possuem indistintamente defeitos e virtudes como qualquer ser humano normal.

Outro ranço das obras neo-realistas era o de sempre apresentarem o problema das desigualdades sociais, por exemplo, do ponto de vista do pobre. As denúncias, os ataques eram sempre feitos partindo de um mesmo lado. A batalha era perdida, via de regra, se não fosse por outros motivos, pela simples razão de que os combatentes de um lado (as classes baixas) não conheciam nem as armas nem as defesas dos combatentes do outro lado (a classe dominante). Não conhecendo nem as armas, nem as reservas, nem as

estratégias da classe dominante, o elemento surpresa acaba por prevalecer e a batalha era sempre perdida pelo lado mais fraco.

Redol, em BC dá justamente essas chaves: mostra as armas, as reservas, as estratégias e até os truques da classe dominante – além de obrigar a uma reconceitualização de expressões ideológicas, tais como: reacionarismo ⁶, liberalismo, forças revolucionárias, conservadorismo, além da própria palavra ideologia ⁷ ensejando às classes dominadas armarem-se convenientemente e adoptarem estratégias adequadas, de molde a permitir uma luta em igualdade de condições – pelo menos no que respeita ao item "escolha das armas".

Em BC isto se torna possível a partir do momento em que o leitor tem acesso ao "quartel general" da classe dominante. O retrato completo em forma de grande painel da ideologia senhorial é montado pelo narrador focalizando três pontos principais: 1) o personagem Diogo Relvas com seus princípios, seus ditados, suas máximas, sua moral; 2) a família Relvas, uma espécie de ampliação do chefe do clã, pois todos são, de alguma forma, extensão ou resultado dele; 3) a sociedade agrária portuguesa que é vista, no romance, como uma espécie de "constelação de famílias Relvas". Essa grande *famiglia*, a dos senhores agrários, verdadeiros suseranos feudais do século XX, constituem a classe dominante por excelência que, pelos finais do século XIX manipulava o dinheiro do país e o poder político, deixando apenas migalhas para a indústria ainda incipiente e para o sistema financeiro, num momento em que as bancarrotas estavam na ordem do dia.

Diogo Relvas estava mais do que ciente de que, passada a crise, a era dos latifúndios entraria em contagem regressiva e que sua autoridade como senhor-

⁶ Usaremos a palavra reacionário para indicar o representante de uma classe ou mentalidade historicamente em decadência que se vê ameaçado por forças questionadoras da legitimidade de seu poder, e que o obriga a reagir contra os processos desagregadores das forças que (ele) pretenderia eternizar. O termo conservador será usado para caracterizar o indivíduo (ou entidade) detentor(a) de um poder ainda não socialmente abalado, que procura manter o *status quo*; revolucionários seriam, então, as forças socialmente reprimidas que exigem o seu legítimo à existência e reconhecimento. Portanto: tanto o conservador como o reacionário representam as forças detentoras de um poder que não querem ver mudar de mãos; o primeiro, não assistindo ainda a modificações substanciais que lhe pusessem em risco a sobrevivência, procura reforçar os esteios de seu poder; o segundo, minado já historicamente pelos processos sociais, pretende inverter os vetores do processo histórico para fazê-lo retornar ao estado que sente fugir-lhe do controle; vê então, nas forças revolucionárias, não sinais dos tempos, mas tão somente inimigos dos privilégios que não quer reconhecer como tais, emanados que são da própria estruturação de um poder fundado em princípios ultrapassados.

⁷ O conceito por que optamos, isento das indefectíveis colorações, "ideológicas", não pretende alimentar polemizações desnecessárias e talvez inoportunas.

Saraiva, na sua História da cultura em Portugal, parece despojado de qualquer pretensão de rigorosamente definir o termo. De maneira bem simples, diria quase didática (no melhor sentido da palavra), escreve:

"Toda a sociedade, organizada com estrutura própria e características nacionais tem em cada momento da sua história uma ideologia, isto é um conjunto de idéias dominantes que se supõe constituírem um todo coeso e servirem de norte ao comportamento individual e coletivo. Quanto mais forte é a estrutura e a coesão do grupo nacional, tanto mais se afirma e é aceite pelos seus componentes a ideologia respectiva. (SARAIVA António José, Op. v. 3, p. 191).

É nesta acepção que utilizaremos a palavra ideologia.

todo-poderoso das terras de Aldebarã (a Estrela maior) estava com os dias contados. Já tivera mostras mais de uma vez de insubordinação daqueles que tinham sido, outrora, vassalos subservientes e dóceis. Na Torre dos Quatro Ventos (espécie de mirante da casa) onde costumava retirar-se, percebia que o "caruncho roía, roía", num indício de que o tempo implacável, inexorável, anunciava o fim daquela era.

O narrador, colocando sua voz a serviço do senhor feudal, joga as últimas cartadas romanescas tentando evitar a bancarrota da família (leia-se sociedade agrária) que se avizinha a passos largos. Como a sustentação da sociedade agrária é praticamente impossível, o narrador – interpretando o ponto de vista da classe dominante – ensaia algumas alianças da família Relvas com representantes de outras classes.

E aqui parece residir uma das chaves da obra e a comprovação de que é um romance neo-realista, apesar da sua concepção não-ortodoxa.

A primeira tentativa de aliança surge com o casamento de Emília Adelaide, filha mais velha de Diogo Relvas, com Rui Portela Araújo, um representante do sistema financeiro. Os negócios vão muito mal, Rui Portela se suicida, deixando Emília Adelaide viúva. Frustra-se a primeira tentativa de "casamento".

A segunda, dá-se com o romance secreto entre Maria do Pilar, segunda filha de Diogo Relvas, com o camponês José Pedro Borba d'Água. O namoro é descoberto pelo chefe do clã que manda matar Zé Pedro e desterra Pilar para o Monte Pragal, uma propriedade inóspita e distante da família. O "casamento" entre a aristocracia rural e o campesinato (representado por Pilar e Zé Pedro) também fracassa rotundamente.

Resta uma terceira tentativa: o amasiamento do viúvo Diogo Relvas com uma galega de La Coruña, Rosália, que simboliza no romance, a classe mercantilista. A crise encarrega-se de decidir mais uma vez a sorte (ou azar?) de Diogo Relvas. Rosália abandona o velho monarca agrário para estabelecer relações com um jovem sem compromissos com classe: uma espécie de anarquista, *bom vivant* e inconseqüente. Com isso, foi para os ares a última esperança de Diogo Relvas de estabelecer um ponto de passagem para os seus descendentes entre a sua classe que se enfraquecia a olhos vistos e alguma classe emergente que viria, com certeza, estabelecer os pilares de uma edificação social profunda e duradoura.

CONCLUSÃO

A idéia que o romance sugere é de que a solução encontrada pelo narrador era justamente aquela que Diogo Relvas mais temia. Aquela que o senhor de Aldebarã tinha tentado aniquilar no nascedouro, no momento em que manda matar José Pedro Borda d'Água.

O advento da República, alguns anos depois, parece sugerir que a ascensão do povo ao poder teria sido o caminho indicado pelo narrador.

BC consegue, pois, sem trair a causa neo-realista abraçada por Redol desde o início de sua carreira de romancista, vinte anos antes, desmascarar as intrujices e a má-consciência da classe dominante sem que fosse necessário apelar para recursos tão banais quanto os empregados em *Gaibéus*.

A aturada dedicação de Redol ao romance permitiu-lhe também a arquitetura de uma obra na qual são muito claras as preocupações estéticas e estilísticas contrapondo-se visivelmente com as metas reivindicatórias apontadas nos primeiros romances que produziu até 1958 com *A barca dos sete lemes* com uma única exceção, talvez, nessa trajetória: *Olhos de água*, uma obra em que sobeja a poesia sem faltar com estilo.

Um romancista que vai "descobrir" na crise dinástica de 1383-1385 o símile perfeito para a crise de autoridade e de lideranças dos anos que antecedem à instalação da República Portuguesa (1908-1910) e que traz Fernão Lopes como testemunho e modelo da sua ousadia de escrever sua "crónica à século XX" é porque já tinha ultrapassado o estágio das soluções fáceis e das respostas equivocadas.

É por esta e outras razões que *Barranco de cegos* estabelece, segundo nossa avaliação, um divisor de águas definitivo entre o Neo-Realismo português que campeou a passos largos até 1960, e o Neo-Realismo que tentou encaixar-se na engrenagem literária de contestação na altura em que os Beatles proclamavam para todos os quadrantes do mundo que o que tinha ficado para trás, incluindo certas ousadias, estava velho. Irremediavelmente velho.

René Crevel et Raul Pompéia: Deux figures d'écorchés vifs

HERVÉ BIARD

Nous allons comparer deux romans d'écrivains apparemment fort différents, mais il faut avouer qu'à la lecture de *La Mort Difficile* de René Crevel et de *O Ateneu* de Raul Pompéia, certains parallélismes se sont imposés à notre esprit.

L'auteur français appartient au courant surréaliste, alors que l'écrivain brésilien est souvent classé dans la mouvance naturaliste ou symboliste. Leur biographie, leur figure d'écorchés vifs, nous autorise à les associer. *La Mort Difficile* et *O Ateneu* ont une dimension fortement autobiographique, ce qui nous permet de les étudier ensemble, malgré leur situation bien différente dans l'histoire littéraire.

Comme beaucoup de critiques ont pu le relever, René Crevel a exprimé son mal de vivre par la littérature, c'est ce qui lui a peut-être permis de vivre en sursis. En Juin 1955, dans un article paru dans *Le Monde*, Jean Cassou écrivain à propos de Crevel ceci:

"Tout ce que dans sa souffrance, il y avait de plus personnel, d'inaliénable, d'injuste et de secret il l'a caché dans ses livres, il en a fait la substance de ce style sanglant et sulfureux qui triomphe dans la caricature et l'invective".

En effet, son écriture reflète vivement la manière dont il ressentait les désagréments de la vie.

Comme beaucoup d'écorchés vifs Crevel passait de la joie de vivre à la plus profonde mélancolie. Dépressif, il était atteint par des tentations sui-

cidaires. Il écrit dans la préface de *La Mort Difficile*: j'aime mieux crever que de continuer un jour comme cela ¹.

René Crevel ne trouvait pas sa place dans la société de l'époque. Il était trop moderne, trop en avance sur son temps, et c'est ce décalage dont il devait être conscient qui fit de lui un révolté. Crevel voulait vivre en accord avec lui-même et il a lutté contre ce qu'il croyait lâche et faux. Du point de vue social, cela s'est traduit par son appartenance au Parti Communiste Français, dans lequel il voyait une issue au pourrissement de la société par le capitalisme. Du point de vue littéraire, cela a provoqué son refus de se comporter comme ses prédécesseurs avec qui il était en désaccord. Il veut être quelqu'un de transparent et il estime qu'il vit dans un monde truqué; c'est ce qu'il exprime parfaitement dans un autre roman *Mon corps et moi*: "tout ici, comme là se trouve transformé. On truque. Que Proust par exemple ait fait d'Albert une Albertine, voilà qui m'engage à douter de l'oeuvre entière et à nier certaines découvertes qui m'y furent présentées chemin faisant ²". René Crevel n'a jamais voulu masquer les faits ni truquer quoi que ce soit de sa vie. Il se sentait inadapté dans la société dans laquelle il vivait; c'est en cela qu'il fait figure d'écorché vif, comme le fut d'une autre manière Raul Pompéia.

Dés l'âge de dix-huit ans, Raul Pompéia participe à la campagne abolitionniste; il ne cessera dès lors de lutter contre les injustices. Cela explique sa collaboration avec le *Jornal do Comércio* et avec la *Gazeta das Notícias*, où il a fait publier des articles. L'écrivain brésilien fait figure d'écorché vif, au même titre que René Crevel, même si leurs personnalités étaient bien différentes. Effectivement, Crevel était quelqu'un d'expansif alors que Pompéia était d'une timidité malade. Il était d'un tempérament fragile, réservé et discret. Le grand écrivain brésilien Mário de Andrade définit la personnalité de Raul Pompéia ainsi:

"Realmente era preciso que o grande artista tivesse excessiva consciência da sua constituição de tímido e irrealizado, enorme falso respeito dos princípios morais da família, para botar toda a culpa da sua tragédia pessoal no processo educativo do internato, e mais que odiá-lo se vingar dele com tamanha e tão foga exasperação ³".

¹ René CREVEL.- *La Mort Difficile*.- Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.-p. 14

² René CREVEL.- *Mon corps et moi*.-Paris, Société Nouvelle des Editions Pauvert, 1979.-pp. 64 et 65.

³ Cité par Raimundo de Menezes dans son *Dicionário Literário Brasileiro*. Livros técnicos e científicos Editora Rio de Janeiro, 1978. p. 542.

Ces deux écrivains ont lutté toute leur vie pour améliorer leur sort, mais aussi pour rendre la vie des autres plus acceptable. Ces motivations expliquent l'engagement politique de Raul Pompéia, notamment pour lutter contre l'esclavage. Il est remarquable de constater la vie tourmentée et torturée de ces deux écrivains différents par leur époque et leur civilisation, mais qui ont su transférer si bien, dans leurs oeuvres par delà les frontières, leur mal de vivre.

Nous essaierons de déceler, à présent, les traces autobiographiques dans les deux romans.

Dans le numéro de la revue *Masques*, consacré à René Crevel, Michel Carassou, en parlant de *La Mort Difficile*, présente les couleurs autobiographiques de ce roman, puisqu'il intitule son article: Le roman familial de René Crevel ⁴. Dans le roman, Madame Block dit: "M. Block est mort, il s'est suicidé il s'est pendu" ⁵. Le roman est bien proche de la réalité; le père de Crevel s'est, en effet, suicidé un soir de 1914, en se pendant, comme le fera M. Block dans le roman. Cette mort violente a frappé l'imagination de Crevel, qui avait alors quatorze ans, d'autant plus que sa mère n'hésita pas à le conduire devant le cadavre de son père, dans l'espoir qu'il puisse tirer toute la morale de ce spectacle horrible. L'enfance de l'écrivain a été ainsi marquée par un traumatisme dont il ne se guérira jamais, sinon dans la mort qu'il se donna en 1935, si l'on peut dire.

Un autre élément autobiographique à considérer est la haine de la mère. Dans *La Mort Difficile*, le héros Pierre déteste sa mère comme l'auteur détestait la sienne. Alors que Madame Eugène-Paul Crevel est mourante. Crevel écrit une lettre à son ami Marcel Jouhandeau dans laquelle on peut lire: "On a honte de voir avec des yeux froids, humains(...) Ah mon pauvre ami cette sécheresse dont je m'accuse ⁶". Il ne peut plus faire preuve d'aucune compassion envers celle qui a provoqué le traumatisme du suicide.

Pour Michel Carassou, *La Mort Difficile* est le roman le plus autobiographique de tous ceux qu'écrivit Crevel. Cet argument est illustré, comme nous venons de le voir, par le suicide du père, la haine de la mère, mais aussi par le personnage de Bruggle qui est loin d'être fictif.

En effet, la ressemblance est frappante entre Bruggle et le peintre américain Eugène Mac Cown. Ils sont tous les deux américains. Pierre, le héros du roman, vit une passion orageuse avec Bruggle, comme René Crevel vécut

⁴ MASQUES, n° 17, Paris, Printemps 1983.

⁵ Idem, ibidem. p. 52.

⁶ Idem, Ibidem-p.55.

une aventure tumultueuse avec l'artiste américain. Dans l'échange de correspondance entre Crevel et son grand ami Marcel Jouhandeau, Crevel écrit en 1926: Eugène ne m'écrit pas et je lui en veux d'autant plus de ce silence qu'il est malheureux, malheureux de lui-même et non de quelqu'autre ⁷.

En 1926, c'est la rupture d'Eugène avec Crevel: "je n'aime plus. Eugène est malheureux. C'est beaucoup ma faute. J'ai été vache. Mais je ne vois plus le moyen de recommencer avec lui ni avec aucun autre ⁸".

Cette souffrance vécue par les deux amants ressemble étrangement à celle de Pierre et de Bruggle et l'on ne peut pas éviter le rapprochement de l'anticipation, l'annonce prémonitoire de la fin de Crevel dans le même dégoût de tout. C'est ce qu'écrivit Crevel, juste avant d'avoir ouvert le robinet à gaz.

Etrange comparaison avec Raul Pompéia. Ils sont tous les deux révoltés; et tous les deux, à la suite d'un incident politique, se donnent la MORT DANS LA FLEUR. TOUS LES DEUX, CHACUN à sa manière, traduiront le même désespoir face à l'amour, à la société.

Adrien Roig, dans un article intitulé "*O Ateneu* ou le huis - clos dans le roman", fait allusion à l'implication biographique de l'auteur. Il écrit: "*O Ateneu* de Raul Pompéia est le roman de l'internat. Le roman commence au moment où le jeune Sérgio, incarnation de l'auteur (...) ⁹".

Pompéia, à travers son roman, ajoute un ton confidentiel. Nous avons vu qu'il connaissait des difficultés pour communiquer avec les autres; c'est peut-être une des raisons qui l'ont poussé à se confesser à travers son roman. C'est du moins ce qu'il ressort de l'analyse d'Eloy Pontes dans *Aspectos do Romance Brasileiro*:

"*O Ateneu* apresenta um carácter essencialmente autobiográfico e não é só simplesmente porque evoque reminiscências, se fundamente que experiências próprias narradas em primeira pessoa, mas sobretudo porque tem o sentido de difusão pessoal. ¹⁰"

Dans *O Ateneu*, Sérgio est sans cesse en proie à un malaise face au système scolaire, dans lequel il se sent inadapté. Il nous semble acceptable que R. Pompéia ait écrit son roman pour exorciser son passé douloureux. Ivan

⁷ René CREVEL-*La Mort Difficile*-Paris, Société Nouvelles des Editions Pauvert, 1979.-p.224

⁸ Idem, Ibidem.-pp.250-251.

⁹ Adrien ROIG.-"*O Ateneu* ou le huis-clos dans le roman", Caravelle-Cahiers du monde hispanique et lusobrasillien, n°37, Toulouse.-p. 117

¹⁰ Eloy PONTES.- *Aspectos do Romance Brasileiro*- Rio de Janeiro, MEC, 1961.- p. 111.

Cavalcanti Proença explique dans une préface du roman brésilien qu'il existe une corrélation entre Sérgio adolescent et le romancier: "Essa correlação se impõe pela necessidade imperiosa de reconquistar o equilíbrio da experiência passada, mas que continua a autar no presente de maneira opressiva." ¹¹

O Ateneu n'est pas une autobiographie classique; son originalité demeure dans le ton caricatural de l'écrivain. Il faut reconnaître ici le talent qu'il exerçait dans la rédaction d'articles caricaturaux dans les journaux où il travaillait.

En effet, si l'auteur fait appel à ses souvenirs, il ne les traduit pas tels quels, mais il les transforme en exagérant certains aspects, afin de mieux mettre en valeur ce qu'il considérerait comme exécrable et traumatisant dans la vie d'un adolescent.

Une des figures caricaturales les mieux réussies serait peut-être celle d'Ariatarco, le directeur du collège dont le comportement nous fait penser à celui d'un empereur, qui fait référence aux personnages politiques monarchistes de l'époque. Sérgio serait le militant en lutte contre la classe politique, comme le fut Pompéia, défenseur des droits de l'homme et réclamant la chute de l'Empire pour revendiquer l'instauration de la république.

O Ateneu est sans nul doute le roman du mal de vivre. Le collège, lieu de souffrance pour Sérgio, fait référence au collège Dom Pedro II, où fut élève Raul Pompéia. Mais, comme l'indique Lúcia Miguel Pereira, "para exprimir esse sofrimento, Pompéia escolheu uma criança e um colégio, como poderia ter escolhido uma recruta e uma caserna, uma mulher e a nova família onde ela entra pelo casamento" ¹². Il s'agit de la même difficulté d'intégration dans un système pesant de valeurs morales. Le drame de Sérgio est probablement le même que celui de Pompéia, c'est, du moins, ce qu'exprime Lúcia Miguel Pereira:

"O seu drama será o de Pompéia? Parece provável que o seja, que naquele menino em si mesmo concentrado, tímido e emotivo, esteja a chave do destino trágico do escritor, da solidão que o levou ao suicídio, prisioneiro da própria sensibilidade."¹³

¹¹ Raul POMPEIA.- *O Ateneu*.- Rio de Janeiro, Edição de Ouro,.- p.2.

¹² Lúcia Miguel PEREIRA.- História da Literatura Brasileira - Prosa de ficção (1870-1926), vol. XII, José Olympio Editora. Rio de Janeiro. 1957. p.108.

¹³ Idem, Ibidem p.

Comme nous l'avons déjà souligné, la rédaction de *La Mort Difficile* par René Crevel n'a été que la préparation de sa propre mort. Quant à celle de *O Ateneu*, elle n'a été pour l'écrivain qu'un moyen d'exorciser son passé. Le roman s'achève sur la destruction par le feu du collège. Nous serions tenté de dire qu'il ne s'agit pas d'une conclusion, mais d'une pause dans la révolte de Pompéia. Cette hypothèse du prolongement du roman dans la vie de Pompéia est clairement illustrée par le texte de Françoise Dupraz et Luiz Dantaz. Ils considèrent que:

"Le suicide de l'auteur quelques années après la parution de son unique grand roman est comme la conclusion logique de cette difficulté d'être. La mort et l'oeuvre seuls événements d'importance dans la biographie de R. Pompéia, s'éclairent mutuellement; la sensibilité blessée de l'ancien interne ne s'étant satisfaite de cet exorcisme par l'écriture ¹⁴."

De nombreuses analyses mettent en évidence le suicide de l'écrivain pour rétablir l'équilibre entre l'envie de vivre et le désespoir. Nous ne pourrions pas ici débattre. Il est certain que la présence de l'autobiographique est fortement mise en valeur, aussi bien chez René Crevel que chez Raul Pompéia.

Nous avons rapproché *La Mort Difficile* et *O Ateneu*, en tenant surtout compte de la thématique et des rapports de ces romans avec la vie de leurs auteurs. Bien sûr qu'une comparaison stylistique serait moins aisée et les parallèles plus difficiles à trouver.

Machado de Assis, dans une chronique datée du 29 décembre 1985, écrit que: "Raul Pompéia era todo letras, todo poesia, todo Goncourts". Il ajoute: "Estes dois irmãos famosos tinham qualidade que se ajustavam aos talentos literários e psicológicos do nosso jovem patricio, que os adorava." ¹⁵

Machado écrit également que le style de Pompéia servait parfaitement la pensée du créateur de *O Ateneu*, aussi bien que la langue "tão vibrante e colorida" ¹⁶ avec laquelle il a composé la chronique de ses nostalgies.

Nous avons commencé par dire que nous comparions deux auteurs a priori incomparables. Nous n'avons fait qu'imiter Machado de Assis qui, à propos du suicide de Pompéia, évoque l'ombre d'Hamlet. Se demandant quelle

¹⁴ Raul POMPEIA.- L'Athénée (chronique d'une nostalgie).- Aix, Pandora Textes, 1980.- préface, non paginée.

¹⁵ Machado de ASSIS.- Obra Completa, vol. III, "Crônica/A Semana/1986", du 29 décembre, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1973.- p. 692.

¹⁶ Idem, Ibidem.- p. 692.

solution trouver au vieux problème du suicide, Machado donne cette réponse fataliste et ambiguë: A melhor é ainda a do jovem Hamlet: "The rest is silence".¹⁷

¹⁷ Idem, *Ibidem.* - p.692.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Alguns aspectos de narcisismo autoral no romance português do nosso tempo

MARIA FILIPA PALMA DOS REIS

Antes de mais, torna-se-me imprescindível retirar da palavra "narcisismo", quando usada neste contexto, a carga um tanto negativa que normalmente a acompanha. Faço aqui uso da expressão "narcisismo autoral" por não existir, ou por não me ocorrer em português outra que seja mais adequada, e quando me proponho falar sobre "Aspectos de Narcisismo Autoral no Romance Português do Nosso Tempo" refiro-me sobretudo às diferentes formas pelas quais cada autor em questão, com propósitos artísticos, mais ou menos explicitamente inscreve a sua presença dentro da trama ficcional que cria.

Claro que não vejo esta tendência como circunscrita ao caso português. Não é novidade para ninguém que, já de há largos anos para cá, a atenção dum modo geral dispensada pelos críticos ao género do romance tem progressivamente posto em foco mais os processos pelos quais a criação literária é conseguida, e menos a criação literária em si, em termos de realização de um conteúdo; lembremo-nos, neste âmbito, das sucessivas vagas – (ou, direi antes, "vogas"?) – críticas que têm florescido nas últimas décadas, da Nouvelle Critique e do Formalismo da Escola de Praga, dos formalismos de origem francesa ou eslava, em geral, das ondas de Estruturalismo e de Pós-estruturalismo.

E também não é novidade para ninguém que esta tendência tem ultrapassado os domínios da crítica (onde, aliás, me parece que tem vindo a decrescer nos últimos anos) ¹ e tem passado a invadir os domínios da própria

¹ Ver a propósito a "Primeira Parte" da tese de Magalhães, Joaquim, *Dyllan Thomas Consequência Da Literatura e Do Real Na Sua Poesia*, Assírio e Alvim, 1981.

criação literária. O interesse no "O Quê" (se escreve e se cria) vem cedendo o lugar ao interesse no "Como" (se escreve e se cria), e o romancista, como encenador que fosse ao mesmo tempo actor no palco que tinha encenado, suspende a acção, denuncia o cenário como sendo de papel coberto de tinta, ordena que os holofotes incidam, finalmente no que está nos bastidores, e diz: "Vejam agora como o faço, vejam como e com que ferramentas construí este simulacro de realidade com que vos ludibrio".

Não me compete aqui (nem, que eu saiba, em qualquer outro lado), fazer juízos de valor. Estou certa de que em todas as formas de escrever há o óptimo, o bom e o menos bom. Quer-me parecer também que, especialmente nos tempos de hoje, (em que raro será o escritor que, de um modo ou de outro, não tenha tido acesso à cultura de tipo académico), existe uma relação inevitável entre as correntes que em matéria de teoria da literatura florescem num país, e a própria literatura que a esse mesmo tempo é, — ou alguns anos depois passa a ser — produzida nesse país. Embora seja lugar comum considerar-se que a crítica e os críticos, e os universitários estudiosos de literatura, mais ou menos "vampirescopicamente", se apropriam e se alimentam da criação literária, é de crer que nos tempos de hoje o processo inverso também possa ser verdadeiro — ou seja, que prática e teoria da escrita se alimentem uma da outra como dois organismos vivos subsistindo em sistema de simbiose.

É neste enquadramento que são de colocar os aspectos de narcisismo autoral atrás mencionados. E o objectivo deste breve trabalho será, não só determe sobre algumas das formas que esta tendência concretamente vem tomando em Portugal, mas também, com as formas concretas de narcisismo autoral em que me detiver, fundamentar a afirmação feita atrás, sobre a existência duma forte relação simbiótica entre a prática e a teoria da literatura, mais concretamente, do romance, na actualidade. Para além disto, quereria ainda aventar algumas hipóteses, posto que de carácter necessariamente apenas heurético, sobre o que tais processos concretos de interacção entre prática e teoria da literatura têm de universal, ou de particular ao caso português.

Três são os tipos de comportamento autoral mais directamente indicativos de uma atitude narcisista, no sentido atrás mencionado:

No âmbito dum primeiro tipo de narcisismo autoral, o autor faz com que os leitores assistam ao processo que preside às suas escolhas em matéria de linguagem, e à análise que ele, autor, à medida que escreve, vai fazendo da mesma. A obra do escritor José Saramago em geral, e os seus romances mais recentes em particular, são homogeneamente ricos neste tipo de atitude. Alguns exemplos ao acaso: "Digo hoje, enfim, que M. me interessa. (...) Há vinte anos teria escrito logo amor onde agora ponho interessa. Com a idade,

aprendemos a cuidar das palavras. (...) Creio que durante estas páginas algum cuidado mostrei ter com as palavras, quaisquer que fossem." *Manual de Pintura e Caligrafia*, 1977, em reedição de 1983, pp. 290/291; "levantava-se da mesa a cair, repare-se na curiosa expressão, levantar-se da mesa a cair, por isso é fascinante a linguagem, ninguém, ao mesmo tempo, se levanta e cai" *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984, p. 273; "Pôs o Dois cavalos em movimento, a passo, se tal se pode dizer dum automóvel, (...) Olhou o espelho retrovisor e viu um carro da polícia na estrada (...) Estou apanhado, disse (...) e tudo isto era escusado, o carro da polícia passou como uma tromba, (...) nem sequer o olharam, (...) *é que Dois cavalos há muitos, parece uma contradição matemática mas não é*"² (*A Jangada de Pedra*, 1986, pp. 54/55). Modo de tratamento da linguagem semelhante ao descrito se encontra na ficção de Maria Velho da Costa, como quando, em *Casas Pardas*, (1977), da personagem Mary se diz: "Mary (...) chora desabaladamente. Chora como quem abala que é o verbo que a cozinheira usa para quem se vai" (p. 66).

No âmbito dum segundo tipo de narcisismo autoral, o autor transporta de maneira explícita para dentro da sua ficção o conhecimento que ele próprio, ou ela própria tem duma tradição literária, e de uso da linguagem, que lhe é anterior. E o seu romance pode assim deixar de estabelecer um relacionamento prioritário com a vida e experiência humanas para passar a estabelecê-lo com os modos como antes se falou e se escreveu sobre a vida e a experiência humanas. Um acaso extremo – ou mesmo, talvez, o caso mais extremo – de meta-ficção na cena actual do romance português é *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago; é esta uma obra de ficção cujo personagem principal – Ricardo Reis – o é duas vezes, já que não deve a sua origem à vida, mas a uma ficção anterior, nascida da mente de Fernando Pessoa. Um livro de Alexandre Pinheiro Torres, a chamar-se *Espingardas e Música Clássica*,³ que em breve virá a lume, poderá vir a confirmar esta tendência, uma vez que promete ser uma re-criação da problemática do *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco no início da década de sessenta.

Esta qualidade intertextual ou meta-ficcional está presente em vária e muito importante ficção portuguesa do nosso tempo, sem que necessariamente atinja o próprio enredo das narrativas. É o caso da obra de Maria Velho da Costa, que tem em comum com a obra de Saramago muita subversão e muito reaproveitamento artístico dos lugares comuns da linguagem oral e da literatura – por vezes exactamente dos mesmos lugares comuns da linguagem

² Meu itálico.

³ *Espingardas e Música Clássica*, publicado pela Editorial Caminho em 1987 - posteriormente à apresentação desta comunicação.

oral e da literatura, como é o caso dos dois conhecidos versos de João de Deus, "célebres na infância das escolas", como José Saramago diz em (*O Ano Da Morte De Ricardo Reis*, p. 34), "Debaixo daquela arcada / passava-se a noite bem", ou como é também o caso da *Balada da Neve*, de Augusto Gil, que, ainda mais do que Saramago, Maria Velho da Costa parodia e transforma sucessivamente, em *Casas Pardas*.⁴

A paródia que M.V. da Costa faz da "Balada da Neve" consiste numa série de variações sobre o que se pode chamar um lugar comum da literatura, mas a mesma atitude, por assim dizer, parodiadora de formas anteriores, é adoptada pelos autores de que estou a tomar exemplos, e por outros, em relação tanto a textos literários muito mais eruditos, como a "clichés" da linguagem oral popular. Assim, com referência ainda a *Casas Pardas*, a escrita de Maria Velho da Costa tanto, tão facilmente se demarca de, e se relaciona com, um pano de fundo de textos literários como o *Monólogo do Vaqueiro*, de Gil Vicente – a páginas 46/47 transformado pela autora no "Monólogo do Vaqueiro" (uma conhecida marca de margarina, em Portugal) – como se demarca de, e relaciona com, por exemplo, expressões conhecidas como "deitar pérolas a porcos" ("Eu bem sabia que não se devem pedir porcos às pérolas" p. 110) ou versos de canções populares como "Sebastião come tudo sem colher", que a autora em questão parodia numa linha que aparece isolada, fora de qualquer contexto compreensível, uma vez que não há qualquer personagem na narrativa com o nome de Sebastião: "ó Sebastião come pouco:" p 99.

Nem todas as paródias ou referências intertextuais são igualmente evidentes, nem todas são de autores tão conhecidos como Camões, Shakespeare ou Gil Vicente. Em alguns casos a ponte entre o texto que temos presente e o que lhe serve de pano de fundo estabeleceu-se de maneira bastante mais vaga, às vezes meramente através de uma semelhança básica de ritmo e de estrutura. A título de exemplo, tomemos o poema de Reinaldo Ferreira *Receita Para Fazer Um Herói*:

Tome-se um homem
feito de nada como nós
E em tamanho natural
Embeba-se-lhe a carne lentamente
De uma certeza aguda e irracional

⁴ Costa, Maria Velho da, *Casas Pardas*, Moraes Editores, 1977: "Batem-me à porta indelével levemente e eu depois comento este texto se a neve não cair e a neve não cai assim" (pp 86/87); "Ah, mas batem-me à porta outra vez. A uma hora destas ou é uma reminiscência ou é uma reminiscência que o Amigo não bate assim" (p 109); "Fui ver. O Lúcio caía." (p 97); "Não fui. O gelo caía [...] Mas os poetas, senhor," (p 99).

Intensa como o ódio
ou como a fome
Depois, perto do fim,
agite-se um pendão e toque-se um clarim
Serve-se morto.

— que me parece ter vindo a ecoar na seguinte passagem de *Casas Pardas*, em que a personagem Elisa, em criança, confia à sua irmã Mary:

Agarre-se num livro que se ache que tem de ser aquele.
Fecham-se os olhos sem pensar em nada. Abre-se no sítio onde
se sinta que tem mesmo que ser. Lê-se. Dá sempre certo.
pp. 316/317

Quer nos casos artisticamente mais bem conseguidos, quer naqueles que possam parecer gratuitos ao leitor com menos simpatia pelo experimentalismo literário, esta atitude autoral consiste sempre na emissão de um discurso que é duplo,⁵ porque pressupõe a existência de um outro discurso anterior que lhe é paralelo, e pressupõe uma relação de cumplicidade entre o autor e o seu público no assumir do conhecimento desse discurso anterior. É no patentear deste conhecimento, e no fazer do próprio conhecimento da língua e da tradição literária, em geral, matéria e conteúdo do livro, que esta atitude se pode chamar de narcisismo autoral.

Cumprе lembrar, a este ponto, a relação tipo "simbiose" entre ficção e teoria que mais atrás se mencionou. É sabido que as correntes de crítica das últimas décadas têm derivado, de modo mais ou menos directo, do progresso numa disciplina que se desenvolveu e aperfeiçoou extraordinariamente desde os anos cinquenta — a linguística. E muita da escrita portuguesa do nosso tempo reflecte de modo mais ou menos explícito o contacto com os mais importantes conceitos a que, em matéria de Linguística, se tem chegado.

Assim, creio que não será arriscar muito dizer que certos textos que vivem à base da linguagem usada como objecto, para conseguir determinados efeitos estéticos em que a habitual relação entre a forma e conteúdo, entre signifiante e significado, se encontra dissolvida, ou existe apenas como sugestão, têm uma relação estreita com o conceito da arbitrariedade do signo lin-

⁵ Ver a propósito Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edição de Michael Holquist, tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist, Londres, 1981.

guístico, de Saussure; como casos mais audaciosos deste tipo de escrita vêm-me à ideia as experiências mais extremas na poesia de Jorge de Sena e de Victorino Nemésio, assim como alguns textos herméticos do "Desintegracionismo".

Do mesmo modo, a tendência, na ficção, para a renovação e transformação de discursos anteriormente utilizados, que atrás exemplifiquei com passagens de M. V. da Costa, parece-me ter a sua correspondência, em linguística, na corrente do Generativismo e Transformacionismo Chomskianos. E sem o conceito linguístico de *registro* atrever-me-ia a sugerir que alguns romances portugueses dos últimos anos teriam talvez sido escritos de forma um tanto diferente.

Mudar de *registro* é coisa que, em maior ou menor grau, todos os romancistas fazem. Se tomarmos em conta os próprios primórdios do género do romance (entendido como centrando-se no contrato da verosimilhança), com Fielding, Richardson e Defoe, teremos de admitir que já estes mudavam de *registro*, que, por exemplo, Defoe, em 1719, não permitiu que Man Friday se exprimissem do mesmo modo que Robinson Crusoe. Subjacente a esta maneira de escrever existe, apenas ou principalmente, a atitude auroral que, se falasse, diria: "Estes personagens são feitos verosímeis".

Mas existe na ficção portuguesa do nosso tempo uma outra maneira de mudar de *registro*, que, essa sim, entra em ruptura com a tradição do realismo convencional, e manifesta uma feição narcisista, porque, subjacente a ela, está uma diferente atitude auroral que nos diz: "Leitores, estou agora a usar a técnica da mudança de *registro*. Vejam vocês as diferentes coisas que é possível fazer com esta matéria-prima com que trabalho, a linguagem". Nestes casos a mudança do *registro* frequentemente tende a ser mais abrupta, mais claramente deliberada e mais ousada, de modo a chamar a atenção do leitor para a técnica, como se pode observar em alguma ficção de M. V. da Costa. Assim, partindo mais uma vez de *Casas Pardas*, podemos dar exemplos de uma multiplicidade de *registos*, dos quais um par deles, suficientemente opostos um ao outro para que valha a pena pô-los aqui em contraste, são:

— o dos produtos de beleza feminina, inserido no contexto da média/alta burguesa, como público consumidor:

MAQUILLAGE DOS OLHOS

Deve começar pela aplicação de sombra, ou, caso o careça, pelo stick para encobrir as olheiras. Cobrir a pálpebra superior com

aplicações ligeiras sucessivas, insistindo na prega frontal, no cõncavo do olho,...

(*Casas Pardas*, p. 72)

Ou:

Minha Boa Amiga

Maria do Amparo

Daqui do Luso lhe enviamos, eu e as pequenas, as mais gratas lembranças. Se puder mande-me aquelas amostrinhas do Grandella que me prometeu. Se puder também digã à costureira...

(*Casas Pardas*, p. 102)

E, em contraposição com o anterior, o *registro* rural – popular – regional, que continua a ser todas estas coisas, ainda que por necessidade do enredo da narrativa tenha sido transposto para Lisboa:

Nhora mãe, dê-me cá os socos que vou-me ao vivo. (...) Esteje quedinho, meu pai, inda é noite cerrada. Qual nada, vou-me a cortar a água do corgo, diz-te ele de rijo, a querer firmar-se nos pés. (...) Tu quem és?, diz-te o velho agreste, (...) a querer forçar o entendimento. Vocemecê está comigo e com o António, sou eu, a Elvira. És a Elvira? mas a Elvira está para Lisboa, Sou eu, meu pai, a gente estamos em Lisboa, vocemecê está cá com a gente, (...) Esteje quedinho, meu pai, pela sua rica saúde não me acorde o menino, vocemecê há-de-se pôr são, veio prá da gente a ver se arriba, faça por dormir,

(*Casas Pardas*, pp. 151/152)

Em *Casas Pardas* a consciência autoral da utilização da mudança de *registro* como uma técnica está tão patente que a narradora chega a perguntar: "Pode-se falar assim, Elvira?", e a comentar: "tudo isso que é da ordem do já visto deverá ser dito sob a primazia de ti". (p. 149) Também a própria personagem Elisa, escritora, se apelida a si mesma, a certa altura, de "amadora de registros" (p. 239), e o uso desta técnica chega tão longe neste romance que transpõe os limites da superfície do texto para influenciar a própria estrutura

da narrativa. A obra está dividida em cinco capítulos, dos quais quatro estão subdivididos sempre nas mesmas três "casas": a "Casa de Mary", onde predominam os registos linguísticos da média/alta burguesia, a "Casa de Elisa" onde predominam os da literatura, da intertextualidade, e a "Casa de Elvira", onde predominam os registos popular – regional – rural. Este é, no entanto, um caso dos mais extremos, e, neste sentido, demarca-se até de ficção posterior da mesma autora, como *Lúcialima* (1983).

Porém a transcrição de registos de linguagem vem-se tornando, ainda assim, técnica frequentemente usada no romance português actual. A *Balada da Praia dos Cães*, (1982), de José Cardoso Pires, que, significativamente, tem como subtítulo, *Dissertação sobre um crime*, inicia-se sob o signo do registo de linguagem da medicina legal, e *O Que Diz Molero*, (1977), de Dinis Machado, parodia obviamente registos vários, entre os quais os da literatura policial, e dos "westerns". Lídia Jorge é ainda mais renovadora n'*O Cais das Merendas* (1982), em que transpõe para o romance um registo pouco conhecido: o das formas linguísticas (e culturais) híbridas que resultam do contacto das classes trabalhadoras algarvias com o falar e a cultura dos turistas. E, neste âmbito, muitos outros autores e romances poderiam ser mencionados.

Em termos de verosimilhança, esta técnica de transposição de registos, que é a primeira que incluo num terceiro tipo de narcisismo autoral, é ambivalente: por um lado, aproxima a obra produzida do mundo da experiência, da vida, aumenta-lhe a autenticidade, por outro lado, como atitude narcisista, subverte essa mesma autenticidade por mostrar de maneira demasiado óbvia a intenção experimental do autor e o seu poder de manipular. É evidente que o primeiro subproduto das interferências dos autores, como autores, nas suas próprias tramas narrativas, é uma tendência para a quebra do contracto de verosimilhança que o género do romance por tradição estabelece com o leitor. Mostrar a um espectador dum teatro de fantoches os fios de nylon que lhes saem dos membros, as cruzetas de madeira a que se prendem esses fios, as mãos que movem as cruzetas, e os donos delas, mais as suas intenções e as dificuldades que, no processo, se lhes deparam – e ao mesmo tempo pedir ao mesmo espectador que acredite, durante o tempo que dura a representação, na espontaneidade dos movimentos dos fantoches, e das emoções que exprimem, é, na maior parte dos casos, pedir demasiado.

Isto é, no entanto, o que muito romance português hoje em dia exige do seu leitor, daí que uma das preocupações que mais frequentemente transpareça na ficção actual seja a de tentar situar-se em relação à realidade. No enquadramento do terceiro tipo de narcisismo autoral, atrás referido, encontram-se com

frequência, cumulativamente ou em alternativa, duas atitudes que são diversas, mas relacionadas entre si. A primeira consiste em o autor discorrer, dentro da própria narrativa, pela boca do narrador ou pela de um personagem, sobre as semelhanças e diferenças entre a ficção e a realidade, e consequentemente sobre a natureza do acto de escrever, e sobre as dificuldades que a ele, autor, se deparam, ao tentar transpor a experiência para a escrita, com os relativamente limitados expedientes que as leis que regem a escrita poem à sua disposição. A segunda consiste, por parte do autor, em tentar superar, através da própria escrita, os condicionalismos e limitações que a ela estão intrinsecamente ligados. Tomemos, por exemplo, a questão da impossibilidade de transmitir simultaneamente, na escrita, acontecimentos e/ou pensamentos que sejam simultâneos na realidade, e vejamos as diferentes maneiras como António Lobo Antunes, em *Fado Alexandrino*, (1983), e José Saramago, em *A Jangada de Pedra*, (1986), abordam este problema, já que estes dois modos diferentes de abordá-los são respectivamente representativos da segunda e da primeira das atitudes descritas:

O CRIMINOSO VIVE AMANCEBADO E NA
MAIOR LUXÚRIA COM INFELIZ DEFICIENTE
FÍSICA.

— Uma anã? comentou desgostosamente a mãe abanando a cabeça, a guardar o tricot numa cestinha. A minha Carla a apresentar-lhe tantas amigas jeitosas e vejam lá os senhores com quem aquele camelo se foi logo espetar.

NÃO PERCA NO PRÓXIMO NÚMERO TUDO
SOBRE O MONSTRO DO LARGO DE SANTA
BÁRBARA.

— Uma tanã (sic), aqui para nós, não lembra ao diabo, Jorge, discordou o tenente-coronel a afagar o joelho do morto. Ainda se fosse coxa ou corcunda, vá que não vá.

A IMORALIDADE EM PORTUGAL ATINGE
NESTE MOMENTO INCALCULÁVEIS PROPORÇÕES,
AFIRMOU AO NOSSO REDACTOR O JUIZ ENCAR-
REGADO DO PROCESSO.

Posso oferecer-lhe um café, minha senhora? avançou o alferes, dobrado para diante como um metro articulado.

(*Fado Alexandrino*, p. 607)

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos (...) mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, ao mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o ardil é ingénuo, porque primeiro se escreveu uma só depois a outra, sem esquecer que o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice-versa.

(A Jangada de Pedra, p. 14)

Em termos de interacção entre teoria e prática da escrita, há que apontar que em ambas as citações que se acabam de fazer é possível encontrar reverberações, por exemplo, do *Discours du Récit e do Nouveau Discours du Récit*, de Gérard Genette,⁶ em que este autor desenvolve a distinção que os formalistas russos começaram por fazer entre *fabula* – a história, como ela teria idealmente acontecido no tempo e no espaço reais – e *sjuzet* – o texto em que ela é contada. E diria que este tipo de influência pode verificar-se quer, por exemplo, Lobo Antunes e Saramago tenham tido contacto directo com a obra de Genette, quer tenham apenas absorvido sincreticamente e reflectido na sua escrita as preocupações teóricas de um certo tempo.

Mas por vezes a reflexão narcisista sobre os processos da criação literária é incorporada no romance ao nível do próprio enredo, e toma, assim, um aspecto muito mais lúdico. É o caso do romance de Maria Regina Louro *Que Pena Ela Não Se Chamar Maria*, (1985), em que a narradora autoral frequentemente entra em diálogo com a personagem Clara:

E agora como é que eu descalço esta bota? Parece mentira mas é verdade: Clara tramou-me

(...) Clara esteve esta tarde no meu escritório, à Travessa da Queimada. Entrou sem bater, com o seu novo casaco de peles e um penteado ainda quente do salão de cabeleireiro. Sem aviso prévio, dispara:

— É tudo mentira.

— Tudo mentira o quê – Pergunto eu.

⁶ Genette, Gérard, *Discours du Récit*, 1972; Genette, Gérard, *Nouveau Discours Du Récit*, Collection Poétique du Seuil, 1983.

— Essa história que andas a escrever. Não se passou nada assim.

Fico para morrer. Mas não morro (...)

— Se está escrito é porque é verdade.

Clara ficou fula.

— Eu é que sou a personagem, não?

Perdemos um tempo infinito a discutir os direitos de cada uma. (...) Dou-me por vencida.

— Mas porque é que mentiste, Clara? (...)

— E tu porque é que escreveste aquilo da testa de cavalo?

Era o que eu pensava. Esta rapariga tem uma ferida narcísica gravemente infectada.

— Oh, Clara, mas não percebeste? Foi só por causa do contexto.

Imagine-se: não sabe o que é o contexto. E andou esta menina na Alliance Française. Segundo ela diz.

— Não sei nem me interessa saber. Tens de retirar essa da testa de cavalo.

— Mas já mandei essa parte para a tipografia. Por amor de Deus, Clara, não sejas impertinente!

(*Que Pena Não Se Chamar Maria*, pp. 73/74)

Intencional ou não, a referência à Alliance Française é interessante; de facto não seria de esperar de alguém com formação francesa que não soubesse o que era contexto, já que a França é, na Europa Ocidental, o país que tem desempenhado o papel preponderante no desenvolvimento e na difusão da linguística e da terminologia a ela associada. O desenvolvimento da vertente experimental e narcisista no género do romance parece relacionar-se estreitamente com a linguística e, em matéria de teoria e crítica de literatura, com as correntes de natureza formalista e metodológica que os progressos na Linguística, como disciplina, determinaram. Há que reparar que, por exemplo, em Inglaterra, onde estas correntes não têm tido influência tão significativa,⁷ a vertente experimental e narcisista no romance tende, dum modo geral, a

⁷ Ver a propósito Lodge, David, *The Modes Of Modern Writing*, 1977, especialmente "The Novel And the Nouvelle Critique". Sobre a mesma problemática, mas de data recente, pode ainda ver-se Mc Gilchrist, Iain, "Doing Without A Method" (recensão ao livro de Fry, H. Paul *The Reach Of Criticism*) no *Times Literary Supplement* de 25 de Maio de 1984.

tomar formas menos ousadas. Salvo casos pontuais, nem autores como Malcom Bradbury ou David Lodge – *campus novelists*, que acumulam a sua actividade de romancistas com a sua actividade de críticos e professores de literatura, e em cujas ficções, portanto, se esperaria encontrar (e se encontra) uma influência mais directa dos conceitos teóricos da literatura e da linguística – pois nem eles lançam mão de expedientes como os acima exemplificados de modo tão ousado e explícito como certos romancistas portugueses o fazem.

No aventar de hipóteses sobre o grau de lusitaneidade de certas tendências, uso o caso inglês como termo de comparação porque, por circunstâncias pessoais, e o modelo que me está mais ao alcance. No entanto, quer-me parecer que, por uma feliz coincidência, a comparação até é pertinente. O mundo anglo-saxónico tem parecido tão avesso à abordagem metodológica da Literatura, e às correntes formalistas de origem estrangeira como o mundo português tem parecido pronto a acolhê-las – a todas – de braços abertos. Ambos os casos são extremos, e poderão, com o tempo, neutralizar-se nos seus resultados. No mundo anglo-saxónico uma corrente de teoria crítica que venha do estrangeiro será dificilmente assimilada, porque embaterá inevitavelmente contra as muralhas duma longa tradição de abordagem hermenêutica (no sentido de interpretativa, mas não metodológica) da literatura. No mundo português, pelo contrário, uma nova teoria crítica de origem estrangeira deparará muito provavelmente com uma atitude geral de curiosidade, abertura, e até aceitação, mas também não será assimilada porque brevemente terá de ceder o seu lugar a novas correntes que vão surgindo.

Estas diferentes atitudes, de mistura com outras circunstâncias, reflectem-se também em termos de prática da escrita e do seu consumo. O mundo anglo-saxónico encontrou já há anos, no realismo convencional, a receita para um tipo de romance altamente bem sucedido em termos comerciais, em que se veio a tornar perito; novas produções vão-se demarcando desta tradição, mas não é surpreendente que o façam de maneira cautelosa, e que os autores sejam mais circunspectos no que diz respeito a experimentação – sobretudo os autores que pretendam ser lidos pelo público de cultura média. Já no caso português, o constante fervilhar teórico reflecte-se mais directamente na criação literária, e a inclinação para o experimentalismo e a atitude narcisista é mais generalizada.

Não se pense, no entanto, que se pretende com isto exprimir a opinião de que toda a ficção portuguesa dos últimos anos seja necessariamente e acima de tudo de natureza narcisista-experimentalista. Tenhamos em conta as experiências e as mudanças por que Portugal tem passado nos últimos quinze anos

– e teremos de concluir que, por muito que a escrita em Portugal se debruce sobre as diferentes *maneiras* de falar, também não faltará ao romance português do nosso tempo *matéria* de que falar.

Livre dos condicionalismos limitativos que anteriormente lhe vedavam a visão, e voluntariamente exposto a toda a gama de influências externas, Portugal procura ainda ver-se, mas agora em perspectiva, e gradualmente refaz o universo da sua verdadeira identidade, da qual a atracção pela diferença, a curiosidade intelectual pelo que se passa e pensa no estrangeiro, é apenas uma das vertentes. E, consequentemente, em literatura, assim o é também o interesse pelas novas correntes de teoria que, na prática da escrita, resultam nas atitudes de narcisismo autoral. Não é por acaso que de José Saramago, um dos autores mais explicitamente narcisistas no seu modo de escrever, Luís de Sousa Rebelo pode dizer com segurança que ele "não é um subversor de escritas por mero intuito lúdico ou vocação do gratuito. (Mas que) Todo o seu processo criador é comandado pela necessidade interior de significação."⁸

O mesmo se poderia dizer de outros, de Maria Velho da Costa, de David Mourão Ferreira, sobre cujo último livro, *Um Amor Feliz* – prémio da Associação Portuguesa de Escritores para 1986 – se poderia sugerir que contém em si uma epítome simbólica da situação que pretendo descrever, porque assenta em duas traves mestras que de certo modo se opõem.

Por um lado, o romance desenvolve-se segundo algumas das linhas mais ousadas do que temos chamado narcisismo autoral, interacção entre a teoria e a prática da escrita; curiosamente, nele assomam até já possíveis repercussões da última moda em matéria de crítica, que são as teorias da recepção, em certos processos lúdicos em que entra em linha de conta com a provável reacção do leitor – como quando acaba o capítulo XLVI com a doença súbita e alarmante da mulher do narrador, para começar o capítulo seguinte com um funeral que só mais para diante se virá a descobrir que não é o funeral da mulher da narrador, como se esperaria, mas o da mãe do mesmo.

Por outro lado, sobrepondo-se a todas as tentativas mais ou menos narcisistas de abranger logicamente o fenómeno da escrita e os seus processos, cresce ao longo do romance a relação de amor clandestino entre o narrador e a mulher denominada Y, sublinhada pela pungência dos poemas atribuídos a outra personagem feminina, envolvida com um alter-ego do autor-narrador numa relação que é paralela à primeira.

É a propósito disto que tomo a obra de David Mourão Ferreira *Um Amor Feliz* (1986) como epítome da situação que, em relação ao romance

⁸ Prefácio à 2ª edição de Saramago, José, *Manual de Pintura e Caligrafia*, 1987, p. 20.

português actual, tento descrever. A relação entre o narrador e a mulher Y – que é privada, hermética, clandestina – é o fio condutor de onde, nesta narrativa, se desprende o efeito literário que mais resistirá a ser reduzido a partes e abrangido por alguma descrição sistemática, qualquer que ela seja – enquanto os restantes conteúdos expressos ao longo da narração (que são públicos, passivos de intercâmbio social) realizam dentro do romance um outro tipo de efeito literário, que resulta dum trabalho exercido sobre o discurso com objectivos artísticos. É dentro deste último tipo de efeito literário que o narcisismo autoral descrito se inscreve.

Este segundo tipo de efeito literário pressupõe por parte do autor uma atitude frequentemente analítica, e quem é capaz de analisar é capaz de conter e de explicar. No entanto, a coisa literária por excelência é "aquela que *resiste*". Na sequência desta definição Eduardo Prado Coelho cita Felman quando diz que "A coisa literária é sempre, seja qual for o tipo de saber que a tente dominar, o *resíduo* da explicação, o *excedente* ou o *resto da interpretação*"⁹. E este *resto*, este *resíduo*, pode talvez ser produzido por, mas fica invariavelmente além de – todos os artefactos de palavras ou de estruturas e todas as tentativas de, dentro ou fora da ficção, com ou sem narcisismo autoral, equacionar os mesmos.

O resíduo literário – que é a diferença que sempre existe entre o todo e a soma das suas partes – segundo esta perspectiva, há-de recuar sempre mais para um reduto que se mantenha ao abrigo das invasões da filologia sistematizadora, assim como, em *Um Amor Feliz*, a relação entre o narrador e a mulher Y recua para onde fique ao abrigo das invasões do domínio do Social – e, ainda, assim como se diz que o conceito de Deus recua sempre de modo a não se deixar conter pelos avanços da Ciência.

A questão que se põe, no que se refere a narcisismo autoral, será de que modo, e até que ponto, os processos que ele põe em movimento, sem serem capazes de conter e dominar o fenómeno literário, serão capazes de o criar?

Sobre este ponto, resposta sem dúvida acertada num grande número de casos será a que diz que, "órgão que se sente é órgão doente"¹⁰; que se a literatura, em geral, e o género do romance em particular, estivessem de perfeita saúde, seriam acção e projecção para o exterior, e que as atitudes de narcisismo autoral são um sintoma de doença ou de fraqueza. Assim será, em mais casos do que todos desejaríamos ter de admitir. Porém tomemos em conta, a título de exemplo, a conhecida "cantiga de amor" do nosso rei D.

⁹ Felman, Shoshana, "La Chose Littéraire", *Omicar?*, nº16, Paris, 1987 – citado por Coelho, Eduardo Prado, em *Os Universos da Crítica*, Edições 70, 1972, p 81.

¹⁰ Referência à intervenção de Eugénio Lisboa no debate que se seguiu à exposição desta comunicação.

Dinis que começa "Quer'eu en mancira de proençal / fazer agora uu cantar d'amor", juntamente com o poema em que Fernando Pessoa mais abertamente se pensa no seu papel de poeta, e o equaciona em termos teóricos:

O Poeta é um fingidor
finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente

.....

– e teremos também de admitir que, desde os primórdios da nossa poesia até ao que se tem considerado serem os seus pontos mais altos, o narcisismo autoral já tem, não só estado presente, mas até sido principal elemento gerador do fenómeno literário. De gratuito vício modernista até recurso dos mais ricos de que se podem colher exemplos ao longo da nossa tradição de escrita, é provável que a expressão de narcisismo autoral possa ser tudo; a diferença residirá em "Como" for posta em prática.

Isto nos leva de retorno ao princípio desta comunicação, em que se menciona que, actualmente, a atenção dos críticos e romancistas tende a incidir mais sobre os processos da criação literária do que sobre os conteúdos criados ou a criar. Mas estou em crer que entre nós há sobretudo dois modos diversos de explorar os "Comos" da literatura. Um, que é frustrador para um grande número de leitores, e a propósito do qual será justificado dizer-se que "órgão que se sente é órgão doente" – pois nele o autor e a escrita a si mesmos constantemente retornam, gastando a (pouca) energia num contínuo processo de auto-análise não geradora de novos conteúdos. Mas também, mais à maneira do que se observa nos excertos de D. Dinis e de F. Pessoa atrás citados, vinga entre nós um outro modo autoral de se ser narcisista, que transcende a "auto-procura" e é eficaz, no sentido em que reverte no conseguimento de novas unidades estéticas que, de outro modo, não teriam sido possíveis. E provavelmente só nos acasos em que o "glosar" do "Como" da escrita se transforma num novo "O Quê" estético, resistente à análise e não reduzível à soma das suas partes, é que estamos perante um processo verdadeiramente enriquecedor do nosso património literário.

Le Corps dans la poésie de David Mourão-Ferreira

PIERRETTE ET GERARD CHALENDAR

Tous les critiques ont noté l'intérêt de David Mourão-Ferreira pour la relation érotique. Mais c'est pour prévenir le lecteur que "o erótico é apenas um dos aspectos da sua obra" ¹ ou encore "nem canta simplistamente uma vitória de libertino" ². Qui connaît l'auteur ne désapprouvera pas ce point de vue. Cependant on remarquera que l'attention qu'il porte aux parties du corps humain doit susciter autre chose qu'une simple mise en garde. Car elle engage à la fois une philosophie du temps, du langage poétique et de la communication. Elle se livre également à travers une écriture très particulière si on la compare à d'autres. Plutôt que de commenter ces points un à un – ce qui a déjà été fait ailleurs – mieux vaut, nous semble-t-il, examiner la description du corps que l'on trouve dans les textes ³.

I - Le corps-le monde: Le premier point consiste à poser un vis-à-vis total entre le corps et le monde naturel environnant:

"no teu corpo existe o mundo todo! (OPI p. 241)

Cette harmonie est de nature euristique: elle permet de concevoir le corps comme un territoire et à dire en celui-ci un certain nombre de marques géographiques:

¹ Vasco Graça Moura: *David Mourão-Ferreira ou mestria de Eros*-Brasília Editora-1978

² David Mourão Ferreira - *A obra e o homem* - Ed. Arcádia de José Martins Garcia

³ On aura recours aux oeuvres suivantes - *Obra Poética* 1^{er} volume (noté ici o PI et *Obra Poética* 2^{ème} volume (noté P 2) toutes deux publiées chez Bertrand-1980, puis *Os Ramos os Remos* (Areal Editores-1983), *Ode à Música* (Imprensa Nacional 1980) ainsi qu'à l'étude de Vasco Graça Moura (noté V.G.M.) qui contient vingt poésies inédites.

"Vejo o teu coração situado a sudeste do leste litoral de teu seio direito" (O P 2 p. 43).

Il ne s'agit pas là d'un hasard métaphorique car on constate que le procédé de va-et-vient entre comparé et comparant est exploité de manière systématique:

"Parece de perto um vulcão submerso" (O P 2 p. 43)

Le corps féminin est assimilé à une réalité géographique mais le phénomène est inverse dans l'autre texte:

"Bem antes de conhecer-te
ou de sonhar que existias
reconhece-te por dentro
dessa ilha das Antilhas
quente quente com um ventre" (O R p. 16).

Si bien que la femme, dans sa plastique, est le miroir du monde:

"Esta mulher
no centro
do corpo traz uma ilha" (V G M p. 117)

et que réciproquement, il est parfaitement possible de relever des attributs féminins dans la description d'un paysage car,

"Chegado o momento
em que tudo é tudo
de teus pés à nuca
ouve-se a torrente
de um rio confuso" (O R p. 36)

Toutefois, lorsque nous parlons de corps, il faut comprendre le corps érotisé; objet de l'amour physique et non simplement le corps matériel qui se mêle aux autres dans la foule urbaine. Celui-ci ne présente pas d'unité interne et semble constitué de parties mal adaptées, sans lien les unes avec les autres,

ce qui fait de la ville un espace inhumain ⁴. La corporeité se découvre dans le désir amoureux. Lorsque celui-ci disparaît momentanément pour une raison ou pour une autre, le corps semble anéanti:

"E passearei, sem corpo e sem desejos / ao lado dos teus gestos, mas sem vê-los / nesta entrevista última e sem fim" (O P I p. 96).

II- Le corps érotique

Faire l'expérience du corps dans l'étreinte, c'est réaliser par les sens à la fois l'expérience de l'infini et celle des limites propres à l'espèce humaine.

"...indaga sem pausa além do corpo / o finito infinito destes corpos" (O P 2, p. 156).

Les conduites sociales font du corps une chose privée de la dimension désirante-c'est en ce sens que la ville est appelée "capital decapitada"- rassemblée sur elle-même et mise au service de préoccupations quotidiennes mesquines".

"Ce qui est en jeu dans l'érotique une dissolution des formes constituées" dit G. Bataille ⁵.

A sa façon, D. Mourão-Ferreira partage cette opinion lorsqu'il note que:

"teu corpo se desordena
a carícia por mais branda (O P I, p. 30).

Aimer physiquement une femme procède de la découverte d'un absolu, lequel engendre une discontinuité essentielle dans le sentiment que l'individu a de son unité physique.

Les amants s'éparpillent dans l'acte charnel et dans cette dispersion, chaque partie corporelle acquiert une autonomie sur le plan sensuel, si bien qu'il est permis de faire le tableau des organes extérieures comme s'ils participent d'une vie à part.

Cependant, il y a un schisme entre le vécu érotique et son écriture. Dans un premier temps, la femme aimée est dépourvue de mystère lorsqu'elle se

⁴ Voir le poème intitulé "Capital" (OPI p146) où sont énumérés pêle-mêle des éléments corporels externes dont la forme "urna capital encarcerada, acumulada, acatolada, decapitada".

⁵ Georges Bataille: *L'Érotisme* - Ed. de Minuit pp 22-23.

donne, elle est alors immédiatement lisible mais la langue n'est pas un outil bien adapté pour décrire la relation amoureuse:

"Não é fácil / achar de novo as teclas / da máquina invisível que te escreve / a ver se o claro texto que tu eras / só com letras de luz volta a ser escrito" (V G M p. 96).

Intrinsèquement, la femme offerte est un gage de bonheur; on se pose la question de comment transcrire fidèlement son contact:

"A pouco se reduz esta aventura: / rio sombrio de palavras feito / onde cada garganta é um parapeito / sobre o líquido engano que murmura... (D P I p. 57).

Plus tard, il note:

"Palavras, não! são todas clandestinas: / que direi do amor que me destinas (O P I p. 236).

Paul Eluard affirmait que de la caresse aux mots requis pour la dire, le passage se fait sans problèmes "Parlez, les mots d'amour sont des caresses fécondantes" ⁶. Comme le geste d'amour, la parole qui l'exprime et le recrée est de l'ordre de l'échange intégral. Les deux sont de même nature, et si le premier est authentique, il est normal que le langage ne soit aucunement suspect: "Jamais une erreur. Les mots ne mentent pas" ⁷. Chez David Mourão Ferreira, rien de tel. Il y a chez lui une suspicion fondamentale envers le langage qui engendre d'ailleurs une inquiétude irréversible dans la communication amoureuse: laquelle se trouve embrouillée par "nem eu sei que fantasma" qui se présente comme un "cúmplice, um duplo" (O P 2 p. 63). Si bien que, de texte clair qu'elle paraissait, la femme se fait énigme. Et pour traduire cette duplicité, David Mourão-Ferreira a recours à la figure du double à plusieurs reprises, il parle de "o perfil de falcão de um dos teus corações", de "a polpa tropical de todos os teus lábios" (O P 2 p. 63). On serait tenté de postuler un inconscient chez la femme-inconscient maléfique qui ferait échouer la relation entre les partenaires. Mais le poète n'abonde pas dans cette voie. La dualité, chez lui, a une signification autre. Le chiffre deux

⁶ P. Eluard: Dit de la force de l'amour - 1947-Cité par Raymond Jean: *Lectures du désir*-Seuil Points-1977 p153.

⁷ Cité par Raymond Jean op cit p 159.

est la marque arithmétique de la plastique féminine: "Dois hemisférios / os teus dois seios / Dois hemisférios / os teus joelhos / Dois hemisférios / as tuas nádegas / Dois hemisférios / as tuas faces / uma de espuma / outra de mármore / Dois hemisférios / essas metades / que estão no fundo da tua alma / uma de tudo / outra de nada" (O R p. 58).

Ces derniers vers sont énigmatiques si on les considère en eux-mêmes. Cependant, en procédant par rapprochement, on constate "a outra tua boca" (O P I p. 154) ou encore "este undécimo dedo dos meus dedos / clarividente cego entre os meus dedos" (O P 2 p. 155) n'est pas un organe méta-physiologique qui échapperait à la conscience, il est l'outil essentiel car irremplaçable de la connaissance d'autrui dans le jeu amoureux. Certes, il ne fonctionne pas toujours-la poésie de l'auteur est jalonnée d'interrogations sur la véracité de la relation amoureuse⁸ - mais il est pourtant présent à chaque instant de la vie. Cet autre organique, c'est en fait le corps compris comme médiation vers autrui; c'est le corps-ouverture promis à l'accueil du partenaire dans toute son étrangeté:

"Sabe a laranja a casca de uma boca / Sabe a morango a
noz da outra boca / Mas que sabe entretanto a minha boca /
Que apenas vai sentindo em sua boca / mais rouca do que a
boca a minha boca / mais louca do que a boca a tua boca." (O
P 2 p. 154).

Ce passage dit clairement que chaque partie du corps est un élément de la connaissance intime d'autrui. Connaissance par les sens certes, il s'agit d'un sensualisme dénué de toute teinte d'érotisme et encore plus de grivoiserie.

Nous sommes en présence d'une hypertrophie du contact, laquelle mène à la saisie totale de la personnalité du partenaire. De ce doigt surnuméraire dont il a été question plus haut, on dit "Percorre-te por dentro" (O P 2 p. 155). La palpation n'est pas seulement attouchement; elle devient processus cognitif à part entière - "La main est le second cerveau de l'homme" disait Kant. À sa façon, D. Mourão Ferreira ratifie cette conception (quoique dans un contexte philosophique totalement différent, l'auteur de la *Critique de la Raison Pure* était antisensualiste).

Chez lui, les sens sont les seules facultés capables de donner accès à autrui. Et la frontière entre l'esprit et les sens étant posée d'emblée comme

⁸ Voir par exemple in David Mourão-Ferreira ou a *mestria de Eros* les extraits relevés pp 40 et 41.

fictive, elle ne fait jamais problème. Du reste, elle serait transgressée sans aucun mal par la langue du poète. Dans un texte récent d'une extrême densité, l'auteur note que les syllabes sculptent le corps aimé "a modelar-te em alma / o que era apenas corpo" ⁹. Par ce mouvement de captation de la vie intérieure de la femme "o que era apenas alma / volve-se agora corpo" (O R p. 53). Le poème est ainsi la médiation entre l'âme et le corps. Il est la forme adéquate dans laquelle doit se dire la fonctionnalité hédoniste des parties du corps féminin, il est *corpoema*, promis à la description pointilleuse car analytique de la plastique érotique de la femme.

III - E-Epeler le corps: car le corps n'est pas matière à réflexion philosophique (et encore moins morale). Il est dans son ensemble objet du désir et chacun de ses constituants éveille les sens constamment en alerte de l'amant-poète en tant qu'elle s'intègre préalablement dans une vision global de la femme conçue comme miroir microcosmique.

a) *Utérus*: La femme est nous l'avons vu le centre du monde. Mais ce centre a lui-même un point axial: l'utérus. Il est l'organe "de onde hei-de nascer de novo" nous dit D. Mourão Ferreira (ORp20). La femme est en effet source de vie et le poète reprend à son compte cette vision passablement éculée (in V.G.M pp. 115 et 117 en particulier) - mais il la renouvelle en concevant sa nature comme le lieu d'une régénération pour l'homme.

b) *Le pubis*: Le principe de fécondation n'est pourtant pas le seul point d'où est comprise l'essence de la femme. Celle-ci tout en étant origine de la vie est aussi (et simultanément) pôle attractif du plaisir sensuel. Et le pubis, ce "bosque" / crepitam-se os dedos / tocando alaude / nas cordas dos nervos / a que te reduces" dit le poète. (O R p. 37).

Il est cette extériorité sous laquelle l'amant atteint "Las cordas dos nervos" (Ibid).

c) *Les hanches*: Ceux deux zones érogènes sont enchassées dans une autre, plus vaste: les hanches. Elles enserrent le désir masculin et désignent le corps féminin en son centre intime:

"E as tuas ancas repousadas, / para que meu corpo se centre, / esperam, cativas, que as espadas / de amor se cravam no teu ventre" (O P I p. 37).

⁹ Ailleurs on peut lire: "Há-de sob o sangue a alma estremecer / se decretámos nós que ela não existia" (O P 2 p 132). Le sensualisme dont nous parlons n'est donc en rien assimilable au matérialisme vulgaire du 18^{ème} siècle (O'Holbach, Helvétius) qui faisait de la négation de l'âme le point de départ de la réflexion.

d) *Les bras*: En cela, elles ne se confondent pas avec le ventre, lequel ne joue aucun rôle dans le plaisir-on dit simplement qu'il est "inconsistente como o lodo" (O P I p. 241).

Elles ont cette fonction d'accueil qui fait rapporter aux bras, car eux aussi servent à mettre deux corps au contact l'un de l'autre, encore qu'ils puissent être vus comme éléments de rétention de l'autre, car ils peuvent être "cellules" et ouverture tout à la fois, la femme possédant d'ailleurs l'art de les utiliser dans ces deux directions alternativement (voir le poème *Os Braços* en (O P 2 p. 190).

e) *Les seins*: Outre les bras et les hanches, les seins sont également un signe extérieur de la sexualité, ils sont eux aussi une invite à la copulation. leur proéminence semble abolir l'espace qui sépare la femme de son partenaire:

"Como os teus ombros ontem estavam longe, / como os
teus seios hoje ficam perto!" (O P I p. 238).

Ils exhibent le désir à l'état pur et sont par là-même un pôle d'attraction de la rêverie érotique:

"O desenho redondo do teu seio / tornava-te mais calida,
mais nua, / quando eu pensava nele..." (O P I p. 38).

Leur coefficient onirique est extrême car leurs caractères externes permettent de les rapprocher de la lune ou encore de la vague marine (même référence) et permettent l'agrandissement de la personne aimée aux dimensions de l'univers.

f) *Pupilles et paupières*: Nous avons noté la correspondance femme-monde mais à lire attentivement les textes, on constate des homologues entre les parties corporelles—les seins en particulier rappellent la pupille "O teu mistério decifrei-o / numa pupila cega: / fechado e aberto com um seio / que pela noite se me entrega" (O P I p. 35).

Comme la poitrine, l'oeil dans son ensemble n'est pas seulement le centre d'une activité rêveuse de nature érotique. L'un comme l'autre sont rattachés à la question de la durée. Les seins sont "duas tendas de fogo onde leio o futuro" (O P 2 p. 61) car ils paraissent hors de portée des affres du temps:

"Nem os beijos do tempo sonharam comprimi-los"

(O P 2 p. 65).

De même, la forme des paupières est pour le poète la concrétisation du temps arrêté: "Lembro a elipse / das tuas pálpebras / já como um estigma / de eternidade" (O R p. 81). Elles sont dotées d'une valeur expressive spécifique qui leur permet d'extérioriser un sentiment et deviennent ainsi un canal par lequel passe la communication inter-humaine:

"Só às pálpebras cabe / a última palavra / na conversa
travada / entre os olhos e a tarde" (O R p. 66).

g) *Chevelure*: En règle générale, tous les éléments du physique sont érotisés et cette érotisation vient du mystère qu'il recèle, lequel, à son tour, est dû à cette dualité d'une "força vegetal" qui les assimile à des racines aériennes. "Aqui é que o mistério principa" (O R p. 59) car le paraître, si évident soit-il, cache d'autres qualités: "castanho o cabelo / Mas louro por dentro" (O R p. 61).

IV - L'amour heureux

La chevelure est moins prétexte à l'éveil du désir-ce qui était le cas chez Baudelaire-qu'à une réflexion, sur le dualisme en tant que principe définitoire de la femme. Cette réflexion paraît déboucher sur une inquiétude existentielle irrémédiable en ce qu'elle ne peut s'appuyer sur rien d'autre que sur cette dualité dont on ignore le principe mais dont on mesure l'ampleur en contemplant le corps de la femme; quelquefois le poète se trouve devant un gouffre face à ce qu'on pourrait appeler (après Gide et Ricardou) une mise en abyme sans fin, chaque élément renvoyant à un autre qui se trouve en rapport avec un troisième etc.

Tant et si bien que David Mourão Ferreira peut s'écrier:

"Ah vasto império / ingovernável / por tantos mundos / a desdobrar-se" (O R p. 58). Comment parvenir à une conclusion définitive et acceptable lorsque les contraires sont concomitants et que la paume de la main fait naître la sérénité pour quiconque la contemple alors que "logo, no dorso da mão, verás, nervos, mostrarão: inquietação, desesperança!" (OPI p. 127).

A cela une seule réponse: l'harmonie physique éprouvée dans le contact amoureux entre l'homme et la femme. Si la réflexion, la recherche de l'essence est décevante - "soubéssemos ao menos a matéria / de que é feito que em nós não é matéria" (O R p. 68) - le rapport érotique, lorsqu'il est réussi, fait naître le bonheur intégral: "a extática alegria" provient "de nos sentirmos confundidos" (O P I p. 35).

Car le corps de l'homme est en conformité intime avec celui de sa partenaire:

"Os teus e os meus dedos / do mesmo tamanho"

constate un poème récent (O R p. 61) et la femme contient

"a profusão / do que a alma procura" (Ibid p. 56).

En fin de compte, l'inquiétude que les commentateurs ont mis en exergue provient d'une autre origine: c'est la réflexion sur l'amour qui développe l'angoisse et l'interrogation sur l'authenticité de la communication amoureuse, non l'amour en lui-même. C'est elle qui engendre le système valoriel qui permet le jugement. Le comportement amoureux est extérieur aux notions de bien et de mal, et la femme grâce à lui "entra no grande ritmo / do natural" (O R p. 49).

Mais pour qui sait déchiffrer la réalité de l'amour, il est clair que, dans l'acte amoureux, les partenaires sont en parfait accord et qu'ils vivront un "amour heureux". (Titre du premier roman de D. Mourão-Ferreira) pourvu qu'ils parviennent à mettre entre parenthèses les fausses notions, les a priori, les préjugés qui ternissent la majesté de l'exercice érotique.

L'attention au corps et à ses composantes répond précisément à cette volonté de l'innocenter, de le situer dans une sphère extérieure au jugement (qui ne peut être que moral) afin de donner réalité à toutes ses virtualités de jouissance.

THE HISTORY OF THE UNITED STATES

The history of the United States is a story of growth and change. From the first settlers to the present day, the nation has evolved through various stages of development. The early years were marked by exploration and settlement, followed by a period of rapid expansion and industrialization. The American Revolution and the Civil War were pivotal moments in the nation's history, shaping its identity and values. The 20th century brought significant social and political changes, including the rise of the New Deal and the civil rights movement. Today, the United States continues to face new challenges and opportunities, reflecting its ongoing journey as a nation.

The early years of the United States were characterized by a spirit of adventure and discovery. Explorers like Christopher Columbus and John Cabot opened up new worlds, leading to the establishment of colonies. The Pilgrims and Puritans sought religious freedom and a better life in the New World. The American Revolution was a struggle for independence from British rule, resulting in the birth of a new nation. The Civil War was a conflict over slavery and states' rights, ultimately leading to the preservation of the Union and the abolition of slavery.

The 19th century was a time of great change and growth. The westward expansion of the United States led to the discovery of gold and the settlement of the frontier. The Industrial Revolution brought about significant technological advancements and economic growth. The American Civil War was a pivotal moment in the nation's history, leading to the abolition of slavery and the strengthening of the Union. The 20th century saw the United States emerge as a global superpower, with significant contributions to science, technology, and culture.

The 20th century was a period of great social and political change. The New Deal was a series of programs and policies that aimed to address the economic challenges of the Great Depression. The civil rights movement fought for equality and justice for all Americans. The Vietnam War was a controversial conflict that shaped the nation's foreign policy. The 1960s and 1970s saw significant social movements and changes in the American way of life. The 21st century has brought new challenges and opportunities, including the rise of the internet and the global financial crisis.

The United States has a rich and diverse history, shaped by the experiences and contributions of its people. From the early settlers to the present day, the nation has evolved through various stages of development. The American Revolution and the Civil War were pivotal moments in the nation's history, shaping its identity and values. The 20th century brought significant social and political changes, including the rise of the New Deal and the civil rights movement. Today, the United States continues to face new challenges and opportunities, reflecting its ongoing journey as a nation.

Os Cornos de Cronos – romance bicudo?

CARLOS JORGE PEREIRA

Seguindo-se a *Exercício no Futuro* (1980) e sendo assim o segundo dos quatro romances dados a lume por Américo Guerreiro de Sousa, *Os Cornos de Cronos* merecem mais atenção do que a crítica lhes concedeu até agora. Ganharam em 1980 o "Prémio de Originais de Autores Portugueses" da Associação Portuguesa de Escritores, mas o significado perdeu-se na enxurrada de prémios mais vultosos que em breve submergia a cena literária nacional¹. O próprio autor de *Os Cornos de Cronos* viria a ser alvo desta espécie de (in)justiça poético-financeira ao ver distinguido com o "Prémio Círculo de Leitores" de 1984 o seu romance mais recente, daí resultando maior atenção pública para o, a meu ver, menos marcante *O Rei dos Lumes*. A carreira de Guerreiro de Sousa, nascido em 1942, está próxima da de Lúcia Jorge ou Lobo Antunes, cuja escrita, começada a publicar por volta de 1980, se apresenta como particularmente característica do Portugal pós-25 de Abril, o que simultaneamente os junta e distingue de escritores não menos influentes na ficção portuguesa de hoje, mas com obra considerável anterior a 1974, casos justificados cronologicamente (Agustina, Carlos de Oliveira, Sena, Saramago, etc.), e também outros que, sendo praticamente da mesma idade do triunvirato acima mencionado – tiveram uma estreia literária bem mais precoce, por vezes ainda na década de 60. Explicitando um pouco melhor: situa-se Guerreiro de Sousa no contexto "Literatura e Revolução", como Eduardo Lourenço sintomaticamente intitulava um balanço da primeira década após Abril de 74, data-charneira, acertadamente o faz notar, no campo político e literário:

¹ Veja-se a propósito: Dulce Matos, "O Prémio Literário em Portugal", *Revista ICALP*, nº 5, Julho de 1986, pp. 134-53.

"as gerações na casa dos 60 e dos 50 – e até dos 40 – só podiam, no fundo, viver a Revolução com olhos do *passado*, ou encharcados de passado. A verdadeira "escrita" da época da Revolução não podia vir dos Namora, dos V. Ferreira, dos Abelaira, das Agustinas, nem mesmo dos Almeida Faria, de Maria Velho da Costa ou de Nuno Bragança, autores que nos deram *objectivamente* alguns dos mais vivos reflexos literários provocados ou intimamente relacionados com o fenómeno da Revolução. Acontece que nenhum deles é a *geração literária da Revolução*, aquela que polariza o *élan vital* e imaginante do seu tempo próprio, aquela para quem esse tempo é história aberta, luz indecisa na rua, ocasião de descoberta ou reajustamento do seu scr... (ao menos na ficção)" ².

Síntese decididamente iluminadora, inclusive no ponto mais subtil, o respeitante a Maria Velho da Costa e Almeida Faria, que, ao chegar o marco separador de águas, andavam na casa dos trinta. Idade semelhante, portanto, à do então desconhecido Lobo Antunes, cuja obra viria a reflectir de forma mais óbvia e directa a nova atmosfera. Como, por outros (mais discretos e imaginativos) caminhos, o fariam Guerreiro de Sousa e Lúcia Jorge. Desta menção Eduardo Lourenço *O Dia dos Prodígios*, "livro-chave do novo olhar romanesco post-Abril... a revelação de um autor e da década, os silenciados e silenciosos vão «dizer», explorar esse silêncio mais fundo, dizerem-se e dizerem-nos, como há muito não acontecia nas letras pátrias" (pp. 14-15). Curioso, como se fosse necessário um silêncio pré-Abril para reagir com mais espontânea e ampla liberdade (ironia à parte) ao novo clima sócio-cultural... Curioso, mas compreensível. Basta pensar que ao português comum (e suave) desagradava a ditadura, principalmente nos aspectos mais chocantes (Pide, guerra colonial), mas apenas uma minoria chegara a assumir protesto – não obstante, a esmagadora maioria amanhecera mais ou menos genuína e inebriadamente democrática. Não surpreende, portanto, que esta abrupta ruptura com o passado encontrasse diapasão mais fiel em autores que começavam de fresco e publicavam os seus primeiros livros no pós-Abril do que nos continuadores de obra normalmente, embora nem sempre e também não em todos os aspectos nem em todos os autores, determinada pela contes-

² Colóquio/Letras, nº 78, Março de 1984, pp. 7-16 (13-14). Faço seguir as citações subsequentes do mesmo artigo de parêntesis contendo o nº da p. ou pp. donde foram extraídas.

tação ao antigo regime. De tal modo que, embora Maria Velho da Costa, Almeida Faria, ou, entre os mais velhos, Vergílio Ferreira, Cardoso Pires, Mourão-Ferreira, Saramago tenham vindo com livros libertos e seminais, com frequência mais profundos, complexos e completos do que haviam produzido antes, a verdade é que neles se reconhece o desenvolvimento de uma obra publicada no pré-25 de Abril. Esta preexistência como escritores constitui, no sentido que ora nos interessa, uma espécie de limitação, aparentemente estranha mas nem por isso menos real, que não os deixa ser aquela por Lourenço chamada *geração literária da Revolução*. Uma partida do tempo – cornos de cronos? Primeiro caso bicudo que deixo à vossa consideração.

Diria ainda, quase só a título de curiosidade, que Eduardo Lourenço inclui também no citado artigo o terceiro romance de Guerreiro de Sousa, *Onde Cai a Sombra*, "porventura o mais belo livro não só da ressaca imperial, compreendida em profundidade e não apenas como anedota trágica, mas da própria ressaca do tempo, para o aristocrático e fino olhar do narrador, *insubstante*, da Revolução" (p. 16). E peguemos n'*Os Cornos de Cronos*, apresentado como "parábola de um português citadino dos nossos dias repetindo (aqui a ironia assume uma grande expressão dramática) *O Retrato de Dorian Gray*"³. Ou seja, além do interesse em si como romance conseguido na obra do autor, representativo e original dentro do novo sopro de criatividade que anima a moderna produção ficcional portuguesa, *Os Cornos de Cronos* têm ainda um motivo de interesse extra, o possível paralelo com um título co-nhecidíssimo da literatura inglesa, se não universal:

"Lá disse o Taine, na sua *Histoire de la Littérature Anglaise*, vol. IV, Paris 1873, p. 203: "Les deux pays pensants, la France et l'Angleterre". E Eça de Queirós, julgo que unicamente por amor à originalidade, acrescentou a essa grande verdade da cultura do mundo outro país interessante, a Alemanha. Pois, a Alemanha, é claro. Mas da Alemanha só me ocorre a recente frase de Beckenbauer: "Portugal é o país favorito do seu grupo nesta eliminatória para o Campeonato Mundial". Nunca me senti tão feliz e com tanta esperança no futuro. E que isto mostre bem a minha paixão da pátria e o meu profundo respeito pelos grandes

³ Da contracapa da primeira edição d'*Os Cornos de Cronos* (Lisboa: Livraria Bertrand, 1981). Quando, mais adiante, citar extratos do romance, segui-se-lhe-ão parêntesis contendo o nº da p. ou pp. donde provêm sempre com referência à edição aqui indicada.

pensadores de hoje e de ontem, para não falar nos de amanhã, que é domingo" ⁴.

A irrupção foi do próprio Guerreiro de Sousa, numa crónica de sábado em Oxford, quando há um par de anos aí trabalhava num doutoramento, entretanto concluído, sobre Eça de Queirós e a Inglaterra. Vem à talhe de foice a referência à Alemanha, berço do mais reputado *Fausto*, o que vendeu a alma ao Diabo em troca de saber e poder sobrehumanos, arrecadando de caminho o amor da bela e jovem Margarida. E Dorian Gray, contemplando o seu próprio retrato em que um pintor amigo acabava de dar a última pincelada, exclama: "How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always. It will never be older than this particular day of June. ... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! I would give my soul for that" ("Que triste! Vou ficar velho, feio, horrível. Mas o retrato ficará sempre novo. Nunca será mais velho que este dia de Junho. ... Se, ao menos, fosse ao contrário! se fosse eu que ficasse sempre novo, e o retrato que envelhecesse! dava a alma por isso!") ⁵. O que se segue é sabido – Dorian vê o desejo satisfeito. O retrato, que esconde a sete chaves, passa a sofrer as deformações infligidas pelos usos, abusos e idade real do seu modelo de carne e osso que, em compensação, se mantém fisicamente inalterável. Sob a influência de um *dandy* ou, em português de lei, um janota cínico, Dorian desenvolve personalidade semelhante, mas mais radical, uma vez que – escudado no aspecto cândido, tão desconcertante para quem insistentemente ouve falar dos seus costumes dissolutos, pode, impune, levar à prática inúmeros excessos socialmente condenáveis. Fuma ópio; dedica-se a conquistas hetero- e homossexuais para logo abandonar as presas (algumas das quais se suicidam); e mata o autor do retrato, artista de profissão, mas encarnação muito razoável do que ao longo do romance é ridicularizado.

De facto, *O Retrato de Dorian Gray* oferece como persistente motivo de gozo e /ou sarcasmo – o estereótipo do inglês convencional e dominante. Mr Chapman/bulldog, apresentado como símbolo consciente da raça, rosna face a espertezas verbais e subtilidades teóricas: "The word *doctrinaire* – word full of terror to the British mind – reappeared from time to time between his explo-

⁴ Américo Guerreiro de Sousa, "França, Inglaterra e o mais que se verá", *Cá e Lá*, nº3, Dezembro de 1984, p. 7.

⁵ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, organizada e prefaciada por Vyvyan Holland (Londres: Collins, 1948), em que *The Picture*... ocupa pp. 17-167 (34). Citações subsequentes deste romance são seguidas apenas por parêntesis contendo o nº da p. ou pp. donde foram extraídas.

sions. ... He hoisted the Union Jack on the pinnacles of Thought. The inherited stupidity of the race – sound English common sense he jovially termed it – was shown to be the proper bulwark for Society" ("A palavra *doctrinaire* – verdadeiramente aterradora para a mentalidade britânica – reconhecia-se vez e outra no intricado ejaculatório. Guindava a *Union Jack* aos píncaros do Pensamento. Para baluarte da Sociedade oferecia a ancestral estupidez da raça – ou seja, o salutar senso comum inglês, como ele jovialmente lhe chamava") (p. 138).

Não é por acaso que, para Mr. Chapman, o termo ofensivo surge em francês; pelo contrário, para Dorian e seu mentor, Lord Henry (herdeiro directo do próprio Wilde na janotice e no brilho de três trocadilhos por segundo), a cultura francesa exerce irresistível fascínio. Ambos desprezam os prosaicos compatriotas vitorianos e orgulham-se da sua expatriação cultural. Quando Dorian, através da primeira maldade (ter levado ao suicídio a tenra e ingénua Sibyl), acaba de se aperceber do segredo do retrato, o livro que Lord Henry lhe empresta é francês e *symboliste*: "It was a novel without a plot ... The style ... vivid and obscure at once. ... A poisonous book. The heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain. The mere cadence of the sentences, the subtle monotony of their music, so full as it was of complex refrains and movements elaborately repeated, produced in the mind of the lad, as he passed from chapter to chapter, a form of reverie, a malady of dreaming, that made him unconscious of the falling day and creeping shadows" ("Era um romance sem enredo. ... O estilo ... simultaneamente vívido e obscuro. ... Um livro venenoso. O pesado cheiro a incenso parecia pegar-se-lhe às páginas e perturbar-lhe o pensamento. A mera cadência das frases, a subtil monotonia da sua música, cheia como estava de refrões complexos e movimentos habilmente repetidos, produzia no espírito do rapaz, ao passar de capítulo em capítulo, uma forma de devaneio, uma doença de sonhar que o tornava inconsciente do dia que caía e das sombras que o iam envolvendo") (p. 101). Na própria descrição do romance encantatório Wilde resvala para galicismos como "reverie" e "malady", embora não tanto, creio, que os devêssemos traduzir por "uma forma de *rêverie*, uma *maladie* de sonhar".

Eis um ponto marcante no sair da casca de Dorian Grey, decidido a viver uma vida não limitada por valores convencionais. Um novo Dorian começara a nascer, inconscientemente, com o desejo formulado junto ao retrato. Fizera-o pouco depois de conhecer Lord Henry, que desde essa longínqua tarde de Junho se insinua cada vez mais no seu espírito e neste outro passo decisivo lhe dá a ler "the ... book (which) seemed (to Dorian) to contain the story of

his own life, written before he had lived it" ("o ... livro (que para Dorian) parecia conter a história da sua vida, escrita antes de a ter vivido") (p.102). É o novo Dorian que o pintor se recusa a reconhecer – como o pior cego é o que não quer ver, assim o pintor teima em identificar naquele que mantém a juventude e beleza físicas sempre e só o amigo adorado. Dorian revela-lhe brutalmente o segredo, fazendo-o olhar o quadro escondido que foi acumulando as marcas de vinte anos de dissolução. O pintor, descoroçoado, exclama:

"This is the face of a satyr".

"It is the face of my soul", (Dorian replied).

"Christ! What a thing I must have worshipped! It has the eyes of a devil".

"Each of us has Heaven and Hell in him, Basil," cried Dorian, with a wild gesture of despair.

("Isto é o retrato de um sátiro".

"Isto é o retrato da minha alma," (riposta Dorian).

"Meu Deus! O que eu andei a adorar! Tem olhos de Diabo".

"Cada um de nós tem o Céu e o Inferno dentro de si, Basil," gritou Dorian, com um selvagem gesto de desespero) (p.122).

Tem sido um diabo com sorte, mas está longe de ser um verdadeiro diabo, este Dorian. Meses depois, vemo-lo subir, pela calada da noite, à sala onde fechara o retrato. Lá estava, brilhante e de novo sem mancha, a faca do crime:

"As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past and when that was dead he would be free. It would kill this monstrous soul-life, and, without its hideous warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it.

There was a cry heard, and a crash. The cry was so horrible in its agony that the frightened servants woke

When they entered they found, hanging upon the wall, a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife

in his heart. He was wirhered, wrinkled, and loathome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognised who it was".

("Assim como tinha matado o pintor, ia destruir-lhe a obra e tudo o que ela significava. Destruiria o passado – e seria livre. Ia assassinar esta alma monstruosa, viva e de memória repugnante, ficando finalmente em paz. Agarrou a faca e apunhalou o retrato.

OuvIU-se um grito – e um estrondo. O grito foi de uma agonia tão horrível que os criados acordaram assustados...

Ao entrarem deparou-se-lhes, pendurado na parede, um esplêndido retrato do amo tal como o tinham visto horas antes, resplandecente de juventude e beleza invulgares. No chão estava um homem morto, em traje de cerimónia, com uma faca espetada no coração. Era um sujeito mirrado, cheio de rugas e de rosto repelente. Só examinando os anéis puderam identificá-lo") (p.167).

A recapitulação que acabamos de fazer a *O Retrato de Dorian Gray* foi motivada pelas suas possíveis ligações com *Os Cornos de Cronos*, embora Guerreiro de Sousa nos advirta: "a (respectiva) associação sempre me espantou e resulta de uma leitura superficial (d'*Os Cornos de Cronos*), sugerida pelo texto da contracapa, da autoria da Bertrand, que me chateou um bocado. Mas, enfim, a associação é coisa da vida e faz parte do quotidiano: há a Associação dos Bombeiros de todos os concelhos, incluindo Paço d'Arcos, e até há a Associação Portuguesa de Escritores. Devemos defender, como bons democratas, tudo o que seja associativo" ⁶. Aceitamos o conselho do A., explicitando embora um limite: as associações dignas desse nome não serão forçadas ou artificiais, mas sempre livres (de se fazerem e desfazerem) e, caso se estabeleçam, resultarão o mais possível de traços comuns internos – naturais, por assim dizer.

A associação entre os romances, ao ser aventada pela Bertrand, conjuga dois factores que reforçam a suspeita de superficialidade: 1ª – surge na contracapa; 2ª – é costume, para promover as vendas como quem não quer a coisa, os editores lançarem mão de pontes como esta entre o livro que acabam de lançar e uma obra conhecida da literatura universal. Principalmente se uma

⁶ Carta de 23.5.85, dirigida ao autor desta comunicação.

olhadela do leitor apressado logo parece confirmar o acerto da associação: "não esqueceria aquela rapariguinha ignorante da morte e suas convenções, vestida de algodão leve, quase diáfano, dançando em pontas um minuete, numa casa donde, dias antes, saíra a urna de um homem. Não me perturbava que ela tivesse quinze anos e eu quarenta e dois. Era, nesse tempo, alto e louro, e só um bom gerontologista me daria mais de vinte. Talvez isto pareça estranho a quem conheça da existência unicamente o seu lado euclido-cartesiano, isto é, perpendicular à terra. Mas um homem, irmãos, está muito para além da geometria e da lógica: nele é o coração que tudo comanda! A mim aconteceu-me uma coisa extraordinária – o meu coração congelou quando conheci Margarida.... Quem alguma vez amou como eu amei a minha mulher saberá que estes fenómenos são possíveis" (p. 12). Os dados estão lançados, amor e morte, amor e magia – e a mulher, será que o homem enviuvou ou...? Não, diz acima: "Margarida, a minha ex-mulher, deixara-me tempos antes e levava o gira-discos". Ah, se calhar daí é que vêm os cornos, isto promete, diz o leitor curioso, e salta para o 2º capítulo: "Margarida vinha jantar comigo essa noite. Apesar de separados continuávamos amigos, pois estas coisas têm de ser mesmo assim. Apreciava muito o seu frango lavado com uísque, e dávamo-nos bem na cama. A fugaz aparição de Ana Sofia não alterava o meu entusiasmo pelas coxas de minha mulher..." Autor moderno, não há dúvida, mas despacha-se nas palavras – convenhamos, por esta altura se decidiu, nem só de pão vive o homem ou a mulher: "Ora embrulhe-me lá o livrinho; quanto é?"

Acordemos também que a leitora ou leitor apanhou o comboio para Paço d'Arcos e nem nota uma dama arregalando os olhos e tossindo (que em lugares públicos se leia um livro com *Cornos* na capa, D. Luísa – e, veja lá a pouca-vergonha, nem tratava de touradas!). O nosso leitor aproveitou bem o tempo até Paço d'Arcos (ia num desses comboios que páram em todas as estações) e, tendo lido os cinco capítulos iniciais, já satisfez alguma da sua curiosidade. O narrador é um tal Alexandre Médio, tradutor de romances policiais – mas um velho amigo dele, Álvaro, professor de liceu e poeta das horas vagas (tipo bem apanhado!), diagnostica pronto e sem papas na língua: "Diz-me lá, ó parvalhão merencório, porque não és Alexandre o Grande, mas um Alexandre Assim-Assim que nem sequer Alexandre-Alexandre consegue ser. Explica-me a razão por que a Margarida te trocou por um tringalhadaças de um americano com pronúncia de *cow-boy* e foi com ele viver para a Suíça, que nem sequer é um país, mas o cofre bancário dos gatunos do mundo. ... A Margarida pôs-te os cornos por uma única razão: porque o americano é estrangeiro, e mais nada. Uma forma de emigrar" (p. 39). Ou seja, pensa, já a

caminho de casa, o nosso leitor, pessoa curiosa de assuntos histórico-literários, aí temos outra vez o dedo na ferida – e decide reler, a propósito, uma síntese recente, "Seis séculos à procura da História". Nela diz Óscar Lopes que "se, num relance, evocarmos" as literaturas inglesa, francesa ou espanhola, imediatamente nos ocorrem, para cada uma delas, meia dúzia de obras e autores em que não são predominantes os assuntos históricos nacionais, enquanto, fazendo o mesmo para a literatura portuguesa,

"ocorre-nos, logo de caras, *Os Lusíadas*, ocorrem-nos provavelmente historiadores ou testemunhos da Expansão quinhentista, Herculano e autores onde de um modo ou de outro lá surgem preocupações com a filosofia da História pátria, como Gil Vicente, Eça de Queirós e Fernando Pessoa. Os assuntos históricos nacionais predominam na época de quinhentos, na novelística e no teatro do nosso Romantismo, e mantêm-se dominantes entre fins do séc. XIX até à consagração do Modernismo" ⁷.

Mas, adianta o nosso leitor, o ilustre crítico podia bem continuar – uns quantos presencistas, Torga à cabeça, partilham a mesma obsessão da identidade e destino nacionais, e que dizer então dos neo-realistas (praticamente não fazem eles outra coisa), até os que puxavam para outros - ismos, como aquele outro Alexandre, o O'Neill:

Portugal: questão que eu tenho comigo mesmo,
golpe até ao osso, fome sem entretém,
perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdizes,
rocim engraxado,
feira cabisbaixa,
meu remorso,
meu remorso de todos nós... ⁸.

⁷ *Vértice*, nº 460, Maio/Junho de 1984, pp. 3-16 (3). Faço outra citação deste artigo, seguida de parêntesis contendo o nº da p. a que se refere.

⁸ Alexandre O'Neill, versos finais de "Portugal", poema que abre *Feira Cabisbaixa* (1965). Menciona, depois, "O poema pouco original do medo", de *Abandono Vigado* (1962). Cito ainda extractos de dois outros textos do A.: "Auto-retrato", que inicia *Poemas com endereço* (1962); e "Um adeus português", de *No Reino da Dinamarca* (1958). Para fácil consulta, recomendam-se as respectivas *Poesias completas* - 1951 / 1981 (Lisboa: Imprensa Nacional, 1982).

Basta mencionar títulos de livros ou poemas e, vê-se logo, falam de obsessão que ganha tonalidade própria de cada época – para não irmos mais longe, *No Reino da Dinamarca* ou "O Poema pouco original do medo", do dito Alexandre pré-Abril, ilustram isso mesmo. O nosso leitor (tapando os ouvidos ao convite da família e música-de-fundo tropical) retoma *Os Cornos de Cronos* e continua a deparar com inúmeros exemplos da obsessão, agora pós-Abril. Resolve sublinhar uma cena, até porque começa com Álvaro que, páginas atrás, se declarava terminantemente divorciado da política, tendo desistido do plano de raptar o Presidente da República – cartas de amor, acompanhadas de fotografias da irmã, marcavam-lhe encontros, mas, armado em Godot, "O presidente não veio, nunca virá" (p.35). Tempos depois, um Álvaro cabisbaixo sai em pouco habitual passeio de domingo – acompanham-no a irmã, Teresa, o velho amigo Alexandre, a nova namorada deste, Ana Sofia, e Mimosa (de que já falaremos). Veja-se, entretanto, a cena:

"O Álvaro animou-se de súbito quando viu o mar, o cabo da Roca, que Teresa lembrou ser a ponta ocidental da Europa.

— Viva Portugal! – berrou ele esgançado.

Isto exaltou-nos a todos. Compreendemos que éramos os últimos homens do mundo no país dos extremos, o tal que já não é há muitos séculos mas que sempre se recusou a deixar de ser; aquele que, tanto como uma mulher ou um filho, está dentro de nós, como a úlcera duodenal, dolorosa em Março e em Outubro, presente todo o ano. Eu ri-me, sem motivo, para exercitar as vias respiratórias. Senti que se risse amplamente, respirasse fundo, bebesse o ar do mar pela boca e pelas narinas, gritasse qualquer coisa, os meus pulmões ficariam limpos e jamais seria tuberculoso. Por isso bradei:

— Viva! Viva Portugal!

O cabo da Roca agradeceu-nos o patriotismo com uma vénia comovente (pp.75-76).

Cá está, exclama o nosso leitor, cá está a ferida; e à laia de bom Sherlock Holmes latino põe o dedo na prova: "úlcera duodenal, dolorosa em Março e em Outubro, presente todo o ano". Assim a exprime o tradutor / narrador Alexandre, a lembrar outra vez o anterior "O' Neill (Alexandre),

moreno português, / cabelo asa de corvo; da angústia da cara... ", precisamente aquele que escreveu em "Um adeus português":

Não podias ficar presa comigo
à pequena dor que cada um de nós
traz docemente pela mão
a esta pequena dor à portuguesa
tão mansa quase vegetal.

Isto é, depois de Abril de 1974, uma das rupturas que não houve foi deixar de lado esse vasto tema da identidade, situação e destino nacional, que a literatura portuguesa continua a tocar em inúmeras variações à guitarra e à viola – quem sabe até se não será, como o fado na música popular, o seu traço mais característico? Há, pelo menos, duas ordens de factores objectivamente justificativos da obsessão. Portugal integra-se fisicamente no resto da Península, mas metafisicamente não – daí a frequente necessidade de o afirmar, perante si mesmo e os outros. Segundo tipo de razões prende-se com o que Óscar Lopes põe nestes termos: "como foi possível a um pequeno povo desempenhar um papel tão importante numa grande viragem da história universal que foi a da ligação transoceânica entre todos os continentes, e todavia beneficiar, comparativamente, tão pouco dessa viragem, e até mesmo ter sido tão prejudicado em termos de desafio económico e de progresso sócio-cultural" (p.4) Problemática e sentimento que também implicam frequente bater no peito, coçar de cabeça, quando não arrancar de pelos intro- e extrovertidos. O tema, com bons ventos ou, no caso vertente, um Crono apanhado a ressonar, levava-nos a uma circumnavegação da literatura portuguesa. Mas Cronos não dorme. Limitemo-nos a retomar o fio à meada: a hipotética ligação entre *O Retrato de Dorian Gray* e *Os Cornos de Cronos*.

Há convergências: por exemplo, o tratamento dado às classes dominantes, e o modo como ambos os autores o concretizam, combinando personagens secundários com observações próximas da voz autorial. Guerreiro de Sousa cria uma Mimosa tão vívida como a Juliana d'*O Primo Basílio*. Com uma diferença importante – o que uma tem de sinistro, a outra tem de sadio. Mas, não menos significativamente, a profissão é comum a ambas – criadas, o que, como se sabe, à falta de personagens proletários, é maneira expedita de trazer para o romance representantes do povo / arraia miúda. Mimosa é-nos assim apresentado no tal passeio que leva a companhia ao cabo da Roca: "Embalada pelo lento andamento do carro... contou-nos a história da sua vida, desde as berças brigantinas até ... (à) Alemanha, onde se juntara a um irmão

afinador de máquinas, e onde fora mulher-a-dias num convento. Terríveis, as freiras alemãs! Com um sentido da propriedade que deixaria envergonhado o capitalismo mais ferrenho... Em seu entender, os padres eram responsáveis por todas as injustiças deste mundo e deviam ser enforcados em lampiões. O pároco da sua aldeia, por exemplo, esse devia ser o primeiro". São palavras que lhe saem, como sói dizer-lhe, da boca para fora, até porque, Álvaro faz questão de lhe lembrar, o projecto é impraticável – na aldeia dela, nem há luz eléctrica, quanto mais lampiões. Mimosa contra-ataca rápido:

"- Olho azul em português é sinal de ser má rês...

Felizmente o Álvaro tinha um olho castanho"

(p.75).

Como na vénia do cabo da Roca, note-se o discreto toque surrealista que, de facto, Guerreiro de Sousa já antes introduzira – nas falhadas tentativas de suicídio do protagonista / narrador ou no modo como subverte um hábito normal de descarregar o desespero: "Pus o dedo mínimo na boca e comecei a roê-lo. Era o último que me restava de uma mão há muitos sem dedos. Tinha de poupá-lo. Roê-lo-ia todo, mas devagar" (p.38). Também aqui há um paralelo com Wilde, justamente famoso pelos *witticisms* que, aliás, não faltam n' *O Retrato de Dorian Gray*. Representativo do género é aquele com que costume descontrair os meus estudantes britânicos antes dos exames. "Examinations... are pure humbug. ... If a man is a gentleman, he knows quite enough, and if he is not a gentleman, whatever he knows is bad for him" ("Os exames ... são pura intrujice. ... Se um homem é um *gentleman*, sabe o suficiente, e se não o é, tudo o que saiba só lhe faz mal") (p. 38).

Ambos os autores se tornam veementes quando causticam as suas *bêtes-noires*. Ilustrámos Wilde com o excerto Mr Chapman / buldogue; vejamos, em Guerreiro de Sousa, a corrente de consciência desencadeada pela re-emigração de Mimosa: "Pensei em Mimosa: talvez porque considerava a emigração como uma espécie de morte, e um país que dela se aproveita como uma prostituta velha. ... Tinha de fazer ... um poema digno dessa heroína que pusera um convento alemão em pantanas com a sua irreverência, que mandara um dia a superiora bugiar, porque ela lhe tinha ordenado que removesse um móvel com cento e cinquenta quilos de peso – e assim grangeara o seu respeito. ... Amava aquela gente, aquela casa, o nosso belo campo cheio de pássaros e de desejos honestos dos raros camponeses que se haviam recusado ao exílio imposto pela camarilha engravatada da capital do passarinho frito. A própria Mimosa cedera, e no seu caso talvez a burguesada do Tavares Rico

não fosse culpada; mas ela voltaria um dia!" (ênfase minha) (pp. 125-27). Portanto, um belo sebastianismo pós-Abril, e bem dirigido, com a força própria de quem entra nas letras portuguesas em plena democracia e brada "o rei vai nu!", esta democracia está longe de plena – indignação e urgência de tom que tendem a estar ausentes mesmo de novas e interessantes obras de magos e magas de um neo-realismo altamente reciclado e evoluído (quem vem e vê de trás tem, naturalmente, uma perspectiva mais geral).

Voltando à comparação fria – qual dobrada à moda do Porto que não devia, mas já se serviu, fria – que concluir? Paralelismo significativo é o do livro dentro do livro – há o romance *symboliste* em que Dorian Gray sentia ler a sua vida antes de a ter vivido; e há o livro vivido, que Alexandre escreve. Guerreiro de Sousa faz do tradutor-com-pretensão-a-escritor a vítima da cornada traiçoeira de Cronos e, ao mesmo tempo e através disso mesmo, o homem que em certo sentido ultrapassa a própria destruição fazendo da dor fatal o livro da sua vida – torna-se, enfim, autor, o autor d' *Os Cornos de Cronos*. O leitor vai recebendo pistas, mas só no troço final se dá conta completa disto. É uma solução narrativa eficaz, a lembrar-me o caso mais radical de Albert Camus n' *A Peste* (1947), em que só no fim se descobre ser o autor o relato um dos principais intervenientes na acção, o médico Rieux.

Outro paralelo curioso e inesperado está nos episódios precedendo a queda dos protagonistas – para Dorian, o da lebre; para Alexandre, o do coelho. Uns vinte anos depois de ter levado Sibyl ao suicídio, há uma caçada e:

"Sir Geoffrey put his gun to his shoulder but there was something in the animal's grace of movement that strangely charmed Dorian Gray, and he cried out at once, don't shoot, Geoffre`y. Let it live!

"What nonsense, Dorian!, laughed his companion and ... he fired. There were two cries heard, the cry of a hare in pain, which is dreadful, the cry of a man in agony, which is worse".

("Sir Geoffrey levou a arma ao ombro, mas uma indefinível graça no movimento do animal despertou em Dorian um grito súbito, "Não dispares, Geoffrey. Deixa-a viver".

"Que disparate, Dorian!" riu o companheiro e... disparou. Ouviram-se dois gritos, o de uma lebre em estertor,

que é terrível, e o de um homem em agonia, que é pior") (p.152).

Do incidente resulta um acidente. À primeira vista, as consequências não podiam ser melhores para Dorian. O homem morto escondeu-se nos arbustos, determinado a vingar-se matando o *Príncipe Encantado* que desgraçara a irmã, Sibyl. Dorian estará mais que nunca seguro de impunidade e, no entanto, um remorso indefinido, mas crescente, leva-o ao suicídio final, já citado. Compare-se o episódio com esta cena n' *Os Cornos de Cronos*:

"E eis que de repente, agachado contra uma fraga, fazendo as suas necessidades, e quero crer que com a mão no pequeno pénis, um coelhinho pardo de olhos albirrosados me olha assustado! Tirei do ombro a caçadeira, contive a respiração, aquele coelhinho ia ser a minha honra e a minha glória. ... Mas ... olhei em torno e, assegurado de que ninguém presenciava a cena, bati as palmas para afugentar aquela tentação parda, rósea e macia. ... Matá-lo seria assassinar o dia. Quando o animal já estivesse longe, atiraria, salvaria a honra. O coelho, porém, assustado e irresoluto, lançou-se a toda a velocidade contra uma árvore; depois, fazendo meia volta atordoada, dirigiu-se cego para os meus braços abertos" (p.131).

O incidente prepara o triunfo final junto do marquês, futuro sogro, e, pouco depois, Alexandre e Ana Sofia são noivos deslizando no salão, sob os olhares embevecidos dos circunstantes. Mas "de repente, ao soar da hora no relógio de carrilhões ... (desfaz-se) o gelo de vinte anos que (lhe) envolvera o coração" (p.141). Concretizava-se a ameaça latente desde o princípio do romance. Numa noite Alexandre recebe, não os vinte e tal anos de diferença entre o seu aspecto e a idade real mas, com juro multiplicados, envelhece até ficar irreconhecível. Resta-lhe fugir e, posando como tio de Alexandre, comunicar a Ana Sofia a doença e morte súbitas do sobrinho que "nasce(ra) com um buraco no coração" (p.163).

Apesar dos paralelismos apresentados, de que Guerreiro de Sousa não se terá apercebido (de Wilde, confesso, não tentei saber a opinião), os dois romances parecem-me ainda essencialmente diferentes. Separam-nos 90 anos, praticamente os mesmos que distam d'A *Holanda* (1883) de Ramalho Ortigão até *Com os Holandeses* (1972) de Rentes de Carvalho; nestes, em épocas e

sob prismas pessoais diferentes, o que é aparentemente o mesmo assunto produz visões contrárias – onde Ramalho vê gigantes, Carvalho vê moinhos⁹. O caso em análise não é assim claro e simétrico. O enredo de Dorian Gray é uma ilustração (estaria tentado a dizer, demasiado) convencional da *weltanschauung* e moral vitorianas. Excelente exemplo de um *good bad book*, continua a ser muito lido, não por ser grande literatura, mais porque, como outra ficção sua contemporânea, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (O Médico e o Monstro) (1886), de Robert Louis Stevenson, aí encontramos expressa de forma viva, simples, relativamente breve, uma dicotomia problemática, colorida pela época – mas em que nos podemos ainda reconhecer¹⁰. É o que faz, a um nível superior de estruturação, de linguagem, variedade e propriedade de registos, *Os Cornos de Cronos*. Também nele o universal vem, como vimos, fortemente marcado por uma componente particular – a costela lusitana. Álvaro, o professor/poeta que morre de moynha não deixa de ecoar o baque do rouxinol na ribeira de Bernardim, assim como Mimosa é prima consanguínea da Mofina que, por ter perdido o seu pote de azeite, não deixou de comer, dormir, chorar, rir e acreditar em melhores dias. A certa altura Mimosa "lisboetara-se, já falava de Ingmar Bergman (e) ... quando houvesse eleições votaria comunista "por causa do equilíbrio de forças" (p. 73); por outro lado, tomara-se de amores não correspondidos e persistia em tricotar "um camisolão ... à medida do seu amor e não do tronco curto" de Álvaro (p. 126); mas tais complexidades e urbanidades, no fim do piquenique do já histórico passeio ao cabo da Roca, não a impedem de dizer: "estou cheia como um *binte!*" Wilde, que era irlandês, nacionalidade então ainda suprimida, critica o *Establishment* anglo-britânico sem, como indicámos, apresentar qualquer alternativa concreta, vital e nacional. No segundo romance de Guerreiro de Sousa, a esperança tem um nome e um rosto, embora, como sugerimos, um tanto sebastiânicos.

Mas o problema mais bicudo d' *Os Cornos de Cronos* é o existencial, plasmado no tempo: "relógio hediondo com coração de água ... Imaginava-o cornudo e esgazeado, correndo atrás de mim como a minha própria sombra. Lembro-me que a dada altura uma dor de barriga levou-me de carreira para casa

⁹ Conforme meu artigo "A Holanda: de Ramalho a Rentes de Carvalho", *JL*, 3.9.85, pp. 6-7 (republicado, com menos gralhas, em *Peregrinação*, nº10, Outº/Dezº 1985, pp. 12-17).

¹⁰ George Orwell, "Good bad books", *Tribune*, 2.11. 1945 [*Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Edited by Sonia Orwell and Ian Angus (Londres: Secker & Warburg, 1968), vol. 4, pp. 19-221. Cito: "A type of book which we hardly seem to produce in these days, but which flowered with great richness called the "good bad book": that is, the kind of book that has no literary pretensions but which remains readable when more serious productions have perished" (p.19).

de banho. E enquanto me aliviava, o olhar prendeu-se a um ponto determinado do bidé. Não o conseguia arrancar de lá, por mais que me esforçasse. Isto pareceu-me muito simbólico: o homem que quer fugir dos seus limites mas não pode, o homem umbilicalmente preso à terra ... Quem sabe se, recôndito na banalidade dos dias e na frustração dos gestos, existia neste homem triste, que agora apenas defecava, um pensador e um artista?" (p. 22). Talvez se possa ver uma paródia ao final d' *O Retrato de Dorian Gray* na cena em que o tio de Alexandre participa a Ana Sofia o passamento do sobrinho. *Os Cornos de Cronos* continuam mais umas páginas para permitir a Alexandre Médio que deixe de o ser, escrevendo um romance, original, novo clássico sobre velho tema bicudo.* Supondo que não estou redondamente enganado, uma última pergunta: não tendo *Os Cornos de Cronos* sido escritos em inglês, francês, alemão ou espanhol, quanto tempo passará até se tornarem numa obra da literatura universal? Este o segundo caso bicudo que deixo à vossa consideração.

* Apêndice - Antes de o entregar ao Executivo do II Congresso da A. I. L., mandei o texto acima (como foi lido no dito congresso) a Américo Guerreiro de Sousa. Respondeu-me ele em carta de 20. 10. 87, de que cito parte significativa, até pela oportunidade de, terminando a presente comunicação, devolver a palavra do autor d' *Os Cornos de Cronos*:

Já me falaram tanto dessas associações (entre *Os Cornos de Cronos* e *The Picture of Dorian Gray*) que cada vez gosto mais de Wilde e tenciono, mal tenha tempo, reler à luz dos *Cronos* o estupendo romance do belo e grande irlandês, sobretudo depois de ter descoberto que *O Retrato de Dorian Gray* é, tematicamente, um plágio do nosso Eça. O tema de *The Picture* vem enunciado na p. 90 de *A Correspondência de Fradique Mendes*: "Quem se mostra facilmente seduzido - facilmente se torna sedutor. É a lenda índia, tão sagaz e real do espelho encantado em que a velha Maharina se via radiosamente bela. Para obter e reter esse espelho, em que, com tanto esplendor, se reflecte a sua pele engelhada - que pecados e que traições não cometerá a Maharina?" Isto foi publicado dois anos antes da aparição do retrato, cujo tema é apenas uma variante do que enunciou Eça (a variante é retrato em vez de espelho, mas o retrato de Dorian é também um espelho, variante mínima, portanto). Falta-nos apenas investigar se Wilde sabia português, mas devia saber porque ele era um homem inteligente.

Gostei francamente do paralelismo com Alexandre O' Neill. Com este nome, o nosso poeta tinha de ser descendente de irlandeses. E estamos todos por conseguinte em família ibero-celta, sendo o meu Alexandre sem dúvida o mais recente ramo de uma gloriosa ancestralidade.

O que acabo de dizer acima tem talvez uma aparência humorada, mas é apenas comparativismo pertinente e bem fundado. O que acontece é que estamos todos a viver num caldo de cultura europeia onde todas as associações são possíveis e muitas delas inegáveis. Só um louco tem ideias originais. Eu como lhe disse um dia não me tinha ocorrido a semelhança d' *Os Cornos* com *The Picture*. O meu livrinho nasceu na noite em que, na Associação Portuguesa de Escritores, o Almeida Faria lembrou a teoria de Valéry de que não se podia agora escrever um romance moderno começado com a frase "La Marquise sortit à Cinq Heures". A primeira frase da primeira versão d' *Os Cornos* era "A marquesinha saiu às cinco horas para comprar um disco" e o romance intitulava-se "A Marquesinha". Foi com este título que concorreu ao prémio do Círculo em 1980, mas não ganhou nada. A aproximação mais justa d' *Os Cronos* é ao *Amor de Perdição*. Isto será dito e mostrado no romance, mas, talvez porque é tão claro, nunca ninguém ainda o viu, o que demonstra a teoria de Chesterton de que o último nome a ser descoberto no mapa de Inglaterra seria a palavra England.

Um *Itinerário* (antigo) até uma nova *Casa (do Pó)*

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

É pouco normal que alguém se debruce, em reunião científica deste género, sobre autor não consagrado; e menos vulgar será, se atendermos a que tal autor apenas deu a lume duas obras – aquela de que hoje se irá tratar e uma outra, que não obteve acolhimento relevante, seja junto da crítica, seja junto do público.

Situação invulgar que, porém, se justificaria, quanto mais não fora, pelo insólito da realidade aqui abordada: *A Casa do Pó*, de Fernando Campos,¹ romance publicado sem que alguma vez se tivesse ouvido falar do seu autor, até então desconhecido nos meios literários e em qualquer espaço da vida pública portuguesa, logrou alcançar em poucos meses êxito espectacular. Se outra razão não houvesse – e há – esta bastaria, mesmo sem pretendermos fazer sociologia da literatura, para que sobre este romance nos debruçássemos.

Desiluda-se, desde já, quem espera ouvir novidades sensacionais; irei apenas falar de um livro novo, ou quase... e de um outro, velho de séculos. E tudo ou quase tudo o que irei dizer foi já dito, de modo esparso, aqui e ali, por outros. Pedacos soltos, que me atrevo a juntar nesta reflexão que me e vos proponho.

Nova não é, de igual modo, a tendência para a modalidade de romance que costuma apelar-se de "biográfico", centrado em personagens de renome. Muitos a cultivaram já e Aquilino não é mais que um exemplo entre tantos. Em todo o caso, forçoso é reconhecer-se que este tipo de ficção tem vindo a alcançar uma considerável fortuna na mais recente literatura portuguesa. Recordemos, de Agustina Bessa Luís, *Um bicho da terra* ², a partir da vida,

¹ Lisboa, Difel, 1986.

² Lisboa, Guimarães Editores, 1984.

cuidadosamente indagada, de Uriel da Costa. Lembremos, da mesma autora, *A monja de Lisboa*³, documento histórico de paredes meias com a ficção, nascido no estudo da vida de Irmã Maria da Visitação, do Mosteiro da Anunciada. Evoquemos Mário Cláudio e o seu Amadeo⁴, pequeno e saboroso roteiro da vida de Amadeo Souza Cardoso. E, se bem que produto da fantasia em mais alto grau que os anteriores, valerá a pena citar *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago⁵, não incluído já naquela espécie de narrativa, *stricto sensu*, mas tecido também em torno de uma personagem notável da história portuguesa.

Se alargarmos um pouco as fronteiras desta análise, teremos de referir *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires⁶, e acabaremos por desembocar no chamado "romance histórico", género de largo culto além fronteiras e que, muito recentemente, readquiriu alguma adesão em Portugal, sobretudo a partir desse outro livro de José Saramago, o *Memorial do Convento*^{7,8}.

A casa do pó, de Fernando Campos, tentativa de desvendar, por via da ficção, o mistério da vida de Frei Pantaleão de Aveiro, insere-se exactamente nesse género, que hesito em rotular univocamente de "biográfico" ou "histórico", *tout-court*, por me ser difícil imaginar um sem o outro.

Certo é que o seu autor declarou já, e por mais de uma vez, ser leitor pouco assíduo de escritores modernos, que lera muito menos que os clássicos⁹. Mas, apesar de não ter lido aquelas obras, o escritor, professor de português, leitor de jornais, não pode deixar de sentir as brisas que sopram na literatura que se faz no país onde vive e onde escreve. Legítimo é, portanto, aproximá-lo das tendências literárias da sua época, a despeito da opinião dele próprio. O que, de resto, em nada o desprestigia.

Vejamos, em poucas palavras, o que é *A casa do pó*; e façamos, para isso, um paralelo com uma das obras acima referidas, *Amadeo*, de Mário Cláudio: ali se utilizam algumas cartas de Amadeo Souza Cardoso para, entretecendo o real histórico com a ficção, criar a obra literária. O romance de Fernando

3 Lisboa, Guimarães Editores, 1985.

4 Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

5 Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

6 Lisboa, Edições "O Jornal", 1982.

7 Lisboa, Editorial Caminho, 1982.

8 Sobre toda esta questão se pronunciou Maria Lúcia Lepecki no I Congresso da A.I.L.: "Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje": *Actas do I Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Poitiers, 1987, pp. 377-384.

9 Veja-se entrevista concedida a Antónia de Sousa: "Fernando Campos: Pantaleão de Aveiro": *Diário de Notícias*, 3 de Maio de 1987. Entretanto, mais incisivas que as palavras dessa entrevista foram as que o romancista proferiu na Faculdade de Letras de Coimbra, em 21 de Maio de 1987, em conferência ali levada a cabo por iniciativa da Associação Portuguesa de Estudos Clássicos e onde disse nunca ter lido qualquer das obras citadas.

Campos refaz por via da ficção (por ser manifestamente impossível fazê-lo por via documental – são palavras do autor), servindo-se, para tanto, de uma sua obra, a única que escreveu, *Itinerario da Terra Sancta, e suas particularidades*, publicada pela primeira vez em 1593 ¹⁰, informação transcrita em "Notas", no final do romance (pp. 427-434).

Era Frei Pantaleão de Aveiro um frade franciscano, pouco mais que anónimo, se assim pode dizer-se, pois que a sua identidade é praticamente desconhecida, não fornecendo os contemporâneos, nem outros mais tardios, informações relevantes a seu respeito. Não obstante isso, alcançou algum destaque em Roma, tendo obtido a qualificação de "confessor apostólico", e visitou a Terra Santa, com especial licença do superior da sua ordem, em viagem de apoio, por assim dizer, a Frei Bonifácio d'Aragusa, ou de Ragusa, nomeado "Padre Guardião de Jerusalém" ¹¹.

Este é, pois, o mistério que fascina e desafia a imaginação: que um frade praticamente desconhecido tenha alcançado tão subidas honrarias.

Acontece que o século XVI, verdadeiro alfobre ao dispor da imaginação criativa, foi fértil em casos romanescos, alguns deles também com a sua aura de mistério, que a história, referindo-os, não desvende.

É desse género o episódio do pretenso casamento de D. João de Lencastre e D. Guiomar Coutinho. As crónicas fornecem sobre o assunto informação bastante (ou quase, pois fica a ponta de mistério a desafiar o ficcionista): estando D. Guiomar Coutinho para desposar o Infante D. Fernando, filho de D. Manuel, surge o Marquês de Torres Novas, D. João de Lencastre (filho de D. Jorge, duque de Coimbra, e, portanto, neto de D. João II), a opor-se aos esponsais. D. Guiomar – dizia – era já sua esposa, desde núpcias secretamente celebradas. O assunto passou de tribunal em tribunal, de juízo régio a juízo eclesiástico. A noiva do Infante era categórica a desmentir o Marquês. Por fim, o rei D. João III determinou o casamento do seu irmão com a filha do Marquês de Marialva. A morte, algo trágica, de toda a casa (os três filhos do casal, D. Fernando e, depois, a própria D. Guiomar) forneceu boa fonte para o murmúrio popular: era castigo de Deus.

O autor de *A casa do pó* cita também as fontes onde obteve informações sobre esta história: Francisco de Andrade, Frei Luís de Sousa, António

¹⁰ Utilizo a 7ª edição, conforme à primeira, revista e prefaciada por António Baião (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927). Agradeço aqui ao Doutor Aníbal Pinto de Castro o ter-me permitido utilizar o seu exemplar desta edição, bem como algumas das ideias que me deu para a execução deste trabalho. Doravante citarei a obra apenas por *Itinerario*.

¹¹ *Itinerario*, p. 9.

Caetano de Sousa, Conde de Sabugosa, Marquês do Lavradio, Camilo Castelo Branco, Bernardino Pereira Pinheiro ¹².

E que faz o autor no seu romance? Cria, por assim dizer, um filho saído das misteriosas núpcias de D. Guiomar Coutinho e D. João de Lencastre (ideia totalmente sua, pois nenhuma das fontes a sugere), educa-o às escondidas, faz dele frade, Frei Pantaleão de Aveiro, protegido por uns, perseguido por outros, consoante a afeição ou inimizade por D. João de Lencastre que, de longe, o protege e, mesmo, lhe dirige os fios da vida, e escreve-lhe a biografia, assim romanceada, cerzindo nela o livro que o verdadeiro Frei Pantaleão escreveu, isto é, o *Itinerario da Terra Sancta*.

Apresenta-se, assim, o romance com uma estrutura que quase poderíamos considerar tripartida: A-B-A, ou, talvez melhor, A-B/A-A, em que A representa a ficção e B o *Itinerário*, mas em que B é a parte mais avultada do conjunto das cerca de quatro centenas de páginas que tem a obra.

Chegados aqui, será conveniente traçar um esboço da narrativa, com definição dos mais notórios pontos de contacto entre *A casa do pó* e o *Itinerario*.

Os quatro primeiros capítulos são verdadeiramente originais e não menos verdadeiramente belos. Cerca de cem páginas ricas de encanto, seja na descrição da planura alentejana, seja na formulação dos desencontros de um frade que busca ainda o seu lugar entre o místico e o terreno; uma experiência amorosa e algumas dúvidas angustiantes sobre a própria divindade entremeiam-se com momentos de autêntica contemplação, dos quais nascem hinos de suma religiosidade, bem próprios de um franciscano, quase a tocar o pan-teísmo.

Os primeiros indícios sobre a existência de um mistério por detrás deste frade anónimo são organizados de forma soberba, tecendo assim uma teia que promete...

Não se dirá o mesmo, entretanto, dos capítulos seguintes, que abrem com a passagem de Frei Pantaleão por Veneza, Roma, Trento. São dados esparsos,

¹² Francisco de Andrade, *Chronica de D. João III*. Lisboa, 1613 (utilizei a edição de 1976, Porto, Lello & Irmão - Editores, com introdução e revisão de M. Lopes de Almeida); Frei Luís de Sousa, *Annaes de D. João III*, 2ª ed., Lisboa, 1715; António Caetano de Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo III, Lisboa Occidental na Officina de Joseph António da Sylva, 1737, pp. 406-412 e *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, tomo II, Lisboa, na Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1742, pp. 572-587; Conde de Sabugosa, *Neves de Antanho*, Lisboa, Portugal - Brasil, Limitada, 2ª ed., s/d, pp. 67-71; Marquês do Lavradio, *Descendência de El-Rei o Senhor D. João II - O ducado de Aveiro*, Lisboa, Edição da Revista "Ocidente", 1945; Camilo Castelo Branco, *O Marquês de Torres Novas in Teatro* - I vol., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda⁵ 1938, pp. 125-293; Bernardino Pereira Pinheiro, "D. Guiomar Coutinho, episódio do reinado de D. João III": *Revista Contemporânea de Portugal e Brazil* 4(1862) 489-500.

uns saídos directamente do *Itinerario*, outros da epístola dedicatória que o antecede na primeira edição, endereçada "Aos devotos e desejosos de visitar a Terra Santa e os lugares della".

Começa, então, a viagem à Terra Santa, recheada de episódios que lhe dão cor, vida, movimento. Alguns há que se prendem directamente com a intriga, essa teia urdida em torno de Frei Panteleão, uma personagem em busca de si própria e de sua identidade; outros são marginais a essa acção, porventura, mesmo, dispensáveis. Uns e outros, na sua quase totalidade, emergem do *Itinerario* e são para aqui transferidos por um de dois processos: ou se reproduzem integralmente, sem modificações de vulto, ou deles se toma a ideia, espécie de fonte para uma *amplificatio* de mais longo alcance. Em ambos os casos, inova-se-lhes a função, eventualmente o contexto, forjando habilmente os elos de encaixe na intriga que é um Frei Pantaleão que a si mesmo se procura.

O cotejo de ambos os textos far-se-á mais abaixo, *pari passu*, como forma de documentar quanto acabo de dizer. Mas destaquem-se, em jeito de antevisão e apenas a título exemplificativo, três ou quatro semelhanças, das muitas que aproximam as duas obras.

Começemos por factos mais ou menos acessórios, integrados no *Itinerario* como crónica que é de uma viagem, e que à acção de *A casa do pó* nada acrescentam.

Na passagem por Thimo encontra Frei Pantaleão um tal Constantim Polachi, que aos frades se afeiçoa de tal modo, apesar de a diferença de idiomas lhes impedir a mútua comunicação, que afirma ser tentado a cortar a língua, "por não ter palavras para exprimir a amizade que nos tinha" (*A casa do pó*, cap. VII). O facto vinha referido com as mesmas palavras no *Itinerario* (cap. XII). Aliás, esta mesma personagem é reencontrada na viagem de regresso, acolhendo os frades com idênticas mostras de afeição (*A casa do pó*, cap. XVIII; *Itinerario*, cap. XCIV).

Já em Jerusalém, conta o narrador autodiegético de *A casa do pó*, (cap. X), o facto de uma janela do palácio do caciz dar para o pátio do mosteirinho dos franciscanos foi motivo de episódio pitoresco. Sucedia que duas turcas, mulheres do caciz, ali se postavam largo tempo a observar os frades. Nasceu daí uma familiaridade entre elas e Frei Pantaleão, traduzida, não poucas vezes, em carícias que lhe faziam. Receoso da tentação e conhecedor da sua natureza, o nosso frade queixou-se ao superior, Frei Bonifácio, o qual convidou o caciz, com hábeis e diplomáticas palavras, a fechar aquela janela e abrir outra em local diferente.

Inesperadamente, porém, o caciz recusou, foi atacado de ira súbita, logo volvida em ameaças, situação de que a muito custo o tacto diplomático de Frei Bonifácio logrou libertá-lo. Tudo isto é narrado assim mesmo no *Itinerario* (cap.XXVI), excepto no que toca à alusão a carícias da parte das turcas; entretanto, elas não deixam de ser sugeridas, se atendermos a que também aí é o receio da tentação o motivo para o pedido feito a Frei Bonifácio.

Se estes dois casos escassa relação têm com a intriga de *A casa do pó*, que pouco ou nada se alteraria com a sua omissão, o mesmo se não dirá de outros, que marcam momentos importantes no evoluir da diegese.

Durante a estadia em Cândia, na viagem de ida, o braço dos inimigos de Frei Pantaleão fez-se sentir, sem que ele como tal o identificasse. À partida para uma viagem a terra (com visita ao labirinto do Minotauro – também esta colhida no *Itinerario*, cap.VII), o frade português trocou inadvertidamente o seu breviário pelo de um companheiro. Tinha o breviário uma encadernação especial, gravada a ouro, que facilmente se distinguia; fora-lhe oferecido por D. João de Lencastre, em gesto simpático a que na época não atribuíra qualquer significado especial. O frade seu companheiro que assim ficou, por momentos, possuidor de livro alheio e raro, foi depois assassinado em terra, juntamente com um outro. Fora o breviário que ditara a morte de ambos, a outrem destinada (*A casa do pó*, cap. VII). No *Itinerario* (cap. VIII), o narrador tem a notícia de, tempos atrás, dois frades terem sido mortos em terra, crime que veio a descobrir-se em virtude de se terem achado à venda num livreiro os seus breviários. A semelhança é notória; o romance de Fernando Campos introduz o condimento necessário para que a intriga possa estar presente.

Mais flagrante é, entretanto, o paralelismo na descrição de um facto ocorrido durante a viagem ao rio Jordão, passeio perigoso para frades católicos, pois que os Árabes apenas a caloiros o permitiam (*A casa do pó*, cap. XII; *Itinerario*, LX a LXX). Os dois franciscanos, Frei Pantaleão e o seu companheiro, viajam disfarçados de caloiros, na companhia de outros monges caloiros e de um tal abade Cali. Na volta ao aduar de onde tinham partido são feitos reféns, Frei Zedilho é preso até que seja entregue avultado resgate. Era, uma vez mais, o braço secreto dos inimigos do filho de D. João de Lencastre; errara o alvo, apenas porque ao árabe Amir pareceu ser o resgate por Frei Zedilho de maior monta. A situação é salva *in extremis* pela chegada de um árabe, de aspecto importante, que impõe a imediata libertação dos frades. Era, nada mais, nada menos, que Isac Bensaúde, ou Beçudo, disfarçado, essa figura rocambolesca que Fernando Campos faz actante essencial da sua narrativa.

Ora, todo o episódio vinha descrito da mesma forma no *Itinerario*, quase com as mesmas palavras. Todavia... ali o árabe salvador é deixado na sua situação de figura desconhecida e providencial; *A casa do pó* inova, acrescentando o nome desse salvador, o bastante para que o episódio mereça inserção no conjunto da intriga.

Se Frei Pantaleão, no *Itinerario*, não experimenta o envolvimento amoroso pela caloirá Helena (*A casa do pó*, caps. VIII e X), não deixa de por ela mostrar alguma admiração (cap.XV); e a notícia de que, estando ela doente, pediu a Frei Bonifácio um confessor, também ali é colhida (cap.XXVIII).

Acabo de citar alguns exemplos, apenas; o cotejo detalhado de ambas as narrativas é feito mais adiante e para ele remeto, desde já.

Em suma, verdadeira e integralmente originais em todo este corpo central do romance, temos: a tromba marítima (cap. VI): mestre Jacob e Sara, nas suas diversas aparições; a chegada de Frei João Soares a Jerusalém (cap.XI); o atentado de António Pinto contra Frei Pantaleão (cap.XVIII); as diversas reflexões do narrador (caps. VIII, IX, X, XV, XVII, XVIII e XIX). Com alterações de vulto em relação ao modo como surgem no *Itinerario*, destaquem-se: os amores de Frei Pantaleão a Helena (cap. X); o jovem candioto e sua fuga (caps. XIV e XV) e, claro, o aparecimento regular, um pouco por toda a parte, de Isac Bensaúde.

Todo o resto de *A casa do pó*, portanto, no que respeita ao texto que vai da p. 101 à 362, marca a presença constante do *Itinerario*, umas vezes mais discretamente, outras vezes menos.

Regressemos, pois, a Frei Pantaleão no final do cap. XVIII, na p. 362 de *A casa do pó*.

Um diálogo breve com Isac Bensaúde e, depois, o desvendar da identidade do frade.

Conta-se a história de D. Guiomar Coutinho, o seu casamento com o Infante D. Fernando, a tentativa de impedimento desse matrimónio por parte de D. João de Lencastre. A história tem aqui, de novo, um cunho original; e, de facto, a bibliografia citada no final do romance, porque não é aproveitada – é, antes, contrariada – mais documenta essa originalidade.

Os testemunhos de historiadores e cronistas são quase unânimes em afirmar que D. Guiomar sempre negou ter alguma vez desposado o Marquês de Torres Novas. Apenas Bernardino Pereira Pinheiro¹³ narra essas secretas

¹³ Ob. cit. n. 12.

núpcias como tendo, de facto, ocorrido. Para além disto, tudo o resto são suspeitas, alimentadas pela tragédia que abalou a casa e que o murmúrio popular interpretou a seu modo como punição do Céu.

Quanto a um filho nascido dessa secreta união conjugal, nenhum elemento há, que eu saiba, a permitir, ao menos, desconfiar da sua existência.

A única semelhança entre *A casa do pó* e as suas fontes, neste aspecto, está no discurso do Marquês de Marialva, D. Francisco Coutinho, a D. João III, queixando-se da afronta que com suas insinuações lhe fazia D. João de Lencastre (*A casa do pó*, cap. XIX). O discurso transcreve, quase sem alterações, o que Frei Luís de Sousa reproduz nos *Annaes de D. João III*, pormenor, em todo o caso, de pouco relevo no conjunto.

Estamos, pois, e uma vez mais, perante a originalidade de Fernando Campos. Os indícios avançados ao longo da obra vão progressivamente adquirindo concretização. A teia subtilmente urdida desde o início do romance revela, uma por uma, as suas malhas. A beleza descritiva dos capítulos finais em nada fica a dever aos iniciais, pelo prazer que proporcionam.

Frei Pantaleão volta, depois, à Itália (o *Itinerario* é retomado, mas fugazmente), busca no Vaticano documentação com que possa abonar as afirmações de seu pai, retorna a Portugal... e decide imprimir o seu *Itinerario*, sem deixar de ser o Frei Pantaleão que era, isto é, renunciando à sua verdadeira identidade.

Será, talvez, o momento de se proceder em pormenor ao cotejo das duas obras, tentando um esboço de quadro sinóptico¹⁴ ou comparativo de *A casa do pó* e suas fontes:

A CASA DO PÓ

FONTES

Cap. I

Infância de Frei Pantaleão. Educação em convento. O estranho medalhão de ouro que traz ao pescoço.

Cap. II

Síntese da história de D. Guiomar Coutinho, D. Fernando e do Marquês de Torres Novas.

Frei Luís de Sousa, Francisco de Andrade, D. António Caetano de Sousa (uma espécie de fusão).

14

O quadro que se segue não se trata propriamente de um quadro sinóptico, na verdadeira acepção do termo, mas antes de um quadro comparativo de *A Casa do pó* com as suas fontes, privilegiando nestas o *Itinerario*.

Notícia de "filha clandestina, freira em Setúbal, que era tal qual o retrato da mãe".

Encontro com Frei Gaspar, Sara e mestre Jacob.

Cap. III

Os primeiros amores: Elsa e Margarida.

Um auto de fé em Évora.

Pantaleão toma hábito.

Cap. IV

Encontro com o Marquês de Torres Novas.

Visita à oficina de Germão Galhardo.

Cap. V

Frei Bonifácio d'Aragusa nomeado "guardião da Terra Santa".

Encontro com o Papa.

A partida. Contrariedades que a antecedem. Viagem a Trento. Frei Bonifácio impedido de partir.

Encontro com Frei Zedilho, com Isac Beijudo e com um judeu, Joseph. Descrição de Veneza.

Partida.

Cap. VI

Viagem até Corfú. Referência à Dalmácia, a Ragusa, às línguas que ali se falam.

Circuncisão em Corfú. Descrição pormenorizada.

Da dedicatória "Aos devotos e desejosos de visitar a Terra Santa e os lugares della", que precede o *Itinerario*.

Itin., caps. I e II, descreve por idênticas palavras os mesmos factos.

O *Itin.* é muito mais pormenorizado na descrição.

Do *Itin.*, cap II.

Itin., cap. III, é mais pormenorizado.

O mesmo cap. descreve minuciosamente os cargos administrativos entre os Turcos, sua hierarquia e funções respectivas, o que é muito útil, em momentos vários, ao narrador de *A casa do pó*.

Itin., cap. IV, refere a presença nas cerimónias, mas não as descreve, "assi por serem já reprovadas, & repudiadas do Senhor Deos, depois que por sua Divina misericórdia teve por bem damos a ley de graça, fóra da qual não ha salvação; como por não dar motivo a alguns judeos do nosso tempo, a que com curiosidade, ou sua perfida obstinação, queirão saber, o que lhe não pertence".

O prazer colhido da proximidade de moças judias, postadas junto dos frades a observar. *Itin.*, cap. IV, descreve a cena, sem qualquer alusão a prazer.

Descrição de Corfú.

Do *Itin*, cap.IV.

Passagem por Zante. Síntese de informações sobre a cidade, arredores e costa.

Itin., cap.V - descrição mais pormenorizada.

Tempestade.

Itin., cap.V.

Tromba marítima.

Cap. VII

Cândia ou Creta.

Itin., cap.VI.

Alusão aos naturais, acrescentando: "três destes homens vêm a bordo a vender carne montesinha".

Itin., cap. VI: "tres homens destes vierão à nossa nao, a vender carne montesinha".

Um dos homens é mais gracioso que os restantes.

Ibidem.

Caloiros vêm buscar os frades para visita ao seu mosteiro. Um viajante tenta impedi-lo, considerando um risco.

Itin., cap. VII.

Pantaleão oferece aos caloiros uma caixa de marmelada.

Ibidem.

Permanência no mosteiro.

Ibidem

Proposta para visita ao labirinto. Uma aldeia apenas com mulheres e crianças.

Ibidem.

Missa de Natal. Concelebração com arcebispo maronita.

Itin., cap. VIII (excepto a referência à concelebração).

Dois frades são mortos por causa de breviário mais rico, pertencente a Frei Pantaleão, o que revela ser-lhe destinado o atentado.

Itin., cap.VIII, conta o assassinio de dois frades, em tempo anterior, descoberto por meio de dois breviários, encontrados por venda num livreiro.

Partida de Cândia. Lenda do dragão.

Itin., cap. IX.

Chipre, perto de Pafo. O ódio de Frei Jorge, arcebispo maronita, aos Gregos.

Itin.,cap. X, *ipsis uerbis*.

Referência a Constantim Polachi, em Thimo.

Itin.,cap. XII.

Naufrágio da nau Quirina, em pleno porto, logo saqueada pela população.

Itin.,caps. XI e XII, que descrevem o naufrágio com mais pormenor.

Cap.VIII

Uma nau de peregrinos do ano anterior retida em Salinas por desleixo do patrão.

Itin., cap. XIII.

- Entre os retidos, uma negra portuguesa. *Ibidem.*
 Notícia das necessidades que os frades passavam em Jerusalém. *Ibidem.*
 Uma judia portuguesa e um médico, Joseph. *Ibidem.*
 Chegada a Nicósia. *Ibidem.*
 As armas de Portugal em Chipre, no túmulo de um neto de D. João I, que fora rei de Chipre por casamento. *Itin.*, cap XIV, embora com menos força emocional.
 Ao ódio dos Cipriotas contra Venezianos contrapõe-se o respeito por Portugueses, traduzido em veneração pelo frade.
 Obras de Jerónimo Osório lidas ali. *Itin.*, cap. XIV.
 Chega Frei Bonifácio e, com ele, um português de Coimbra. *Itin.*, cap. XV, com pormenores descritos *ipsis uerbis*.
 Freiras gregas e uma viúva pretendem embarcar, mas são impedidas por pressão dos frades, receosos da tentação. *Itin.*, cap. XV
 Reflexão do narrador sobre a sua identidade e o seu lugar no mundo.
 Aproximação de Jafo. *Itin.*, cap. XVI.
- Cap IX*
 Desembarque. Um janízaro que manda buscar pescado. Razão por que o peixe abunda mais que a carne. Dificuldades postas ao desembarque. Chegada dos três navios mouros. Recusa de pernoitar em casa do janízaro - motivos. Descrição do porto. Penedos de Andrómeda. Chegada das guardas de Jerusalém.
 Razão de ser do nome "Franquia". *Itin.*, cap. XVIII.
 Partida para Jerusalém. *Itin.*, cap. XVII, com maior abundância de pormenores.
- Viagem. Pagamento de "cafarro". *Itin.*, cap. XVIII, *pari passu*.
 Definição de "cafarro". O guia zambelo. Anatot. Vale de Terebinto. *Itin.*, cap. XIX, com mais pormenor.
 Chegada a Jerusalém. *Itin.*, cap. XX.
 Reflexões sobre a natureza da viagem.
 Notícia do *Itinerário* que está a ser escrito.
 Um mouro que vivera anos em Portugal, para onde viera cativo de Azamor. Antecipa de *Itin.*, cap. XLII.
 O mouro é conhecido de mestre Jacob.
 Visita ao sepulcro da Senhora. *Itin.*, caps. XLII e XLV.
 Monte Olivete. *Itin.*, caps. XLII e XLVII.
 Basílica de Santa Helena. *Itin.*, cap. XLV.

Fonte de Siloé. Tenta entrar. É impedido por uma velha e uma moça; a segunda falava espanhol. *Itin.*, cap. XLVI.

Cap. X

Razão por que os frades tinham sido expulsos do Santo Cenáculo. História das vicissitudes até à primeira nomeação de Frei Bonifácio. *Itin.*, cap. XXXVII.

Descrição do "mosteirinho" dos franciscanos. *Itin.*, cap. XXXI.

Episódio das duas turcas, mulheres do caciz, que passavam o tempo à janela, dispensando afagos a Frei Pantaleão. Intervenção de frei Bonifácio. Raiva do caciz. *Itin.*, cap. XXVI, com omissão dos pormenores eróticos, percebendo-se, nas entrelinhas, a sugestão.

Reflexões do narrador sobre a sua natureza de frade e amoroso.

A caloira grega, Helena, adoece e pede confessor. *Itin.*, cap. XXVIII.

Frei Pantaleão é o confessor enviado. Amores entre ele e a caloira Helena.

Cap. XI

Três mouros, de terras portuguesas, vêm visitar o templo de Salomão. *Itin.*, cap. XLII.

Chegada dos peregrinos. *Itin.*, cap. XXXV.

Vem com eles Frei João Soares. Cerimónias pascais. O fogo milagroso que acendia os círios do templo. A manutenção de uma farsa, a sugerir o milagre, que até o cheiro a pederneira e enxofre desmascaram. Frei Jorge queima as barbas ao patriarca grego. *Itin.*, cap. XXXVI.

Belém, "pequena e desolada povoação, de duzentos vizinhos". *Itin.*, cap. L, *ipsis uerbis*.

Convívio aí de cristãos e gregos.

Templo de Santa Maria de Belém e mosteiro franciscano. *Itin.*, cap. LI.

Descrição do templo. *Itin.*, cap. LII.

Isac Beijudo surge no templo de Belém.

Preparação da viagem ao Jordão. *Itin.*, cap. LX, *ipsis uerbis*, inclusive episódios pitorescos, de simples pormenor.

Cap. XII

Partida de noite para o Jordão. *Ibidem*.

Chegada à abadia caloira. Lautas refeições, contra hábitos do deserto. *Itin.*, cap. LXI.

- Abade caloiro oferece lugar para celebrar Missa. Recusa diplomática. Motivos. *Itin.*, cap. LXI, *pari passu*.
- Descrição do mosteiro e nome dos santos que lá viveram. *Ibidem*.
- Preparativos. Envergam hábitos caloiros sobre os seus (salvo frei Zedilho); contactam um guia. *Ibidem*, até nos pormenores.
- Viagem. Passam despercebidos a assaltantes. *Itin.*, cap. LXII.
- Fonte de Eliseu. Jericó. Campina de Gálala. Capela de S. João Baptista. O Jordão. *Itin*, cap. LXIV.
- Decidem pernoitar ali e passar o rio no dia seguinte. Despem-se e tomam banho. Assam farinha amassada. Refeição. Fr. Pantaleão recolhe um pouco de lama que veio a provar, mais tarde, ter valor curativo. Passam despercebidos a novo grupo de assaltantes. *Itin.*, cap. LXV, *pari passu*.
- Atravessam a nado. Monte Nebo. Descrição da planície. Um grupo de homens, mulheres e crianças, "todos de pedra viva". Explicações do facto. *Itin.*, cap. LXVI.
- Caminho para o mar Morto. "Mar Morto, porque não cria nem consente em si coisa viva". Fr. Pantaleão leva água à boca "e subitamente me faz os beiços em empolas". Descrição horrenda do lugar. *Itin.*, cap. LXVII, *ipsis verbis*.
- Conjura do cristão de Belém e Amir contra Pantaleão. *Itin.*, cap. LXIX, diz que nesta altura já o cristão de Belém vendera os frades.
- Regresso. Encontro com grupo de árabes "em negócio de casamento". Combate entre os pretendentes. *Itin.*, cap. LXIX.
- Chegada ao aduar. Contenda entre Amir e o Abade Cali. Frei Zedilho é obrigado a despir-se. É exigido como refém. Atado com uma corda. Isac Beçudo, disfarçado, salva os frades. *Itin*, cap. LXX. O episódio é relatado da mesma forma. Única diferença: o "salvador" providencial é um árabe, cuja identidade não é revelada.
- Cap. XIII.*
- A caravana da mulher do baxá de Damasco. Antecipa do *Itin.*, cap. LXXXVI.
- As andas onde viaja a turca, que parece folgar em exhibir-se diante deles. Antecipa de *Itin.*, cap. LXXX, mas não altera o texto.
- Os febrões após o regresso de Belém e que o médico atribui ao Mar Morto. *Itin.*, cap. LXIX (o nome do médico, Barbosa, português, fora citado no cap. XLIII).

Jerusalém. Visita à cidade.

Itin., caps. XXI a XXV (descrição da cidade e XXVII a XXXV (os povos que a habitam e respectivos costumes.

Silo. Ramataim.

Itin., cap. LXXIII.

Castelo de Emaús. Nicópolis.

Itin., cap. LXXIV.

Chegada da fidalgos italianos. Razões de sua vinda. Intenção de partir. Licenças especiais do Superior da Ordem para partirem quando quisessem. Melindre de Fr. Bonifácio.

Itin., cap. LXXVI.

De novo a mulher do baxá de Damasco.

Itin., cap. LXXVI transmite em um só capítulo informações que *A casa do pó* divide por dois.

Fr. Bonifácio e Fr. Pantaleão visitam o sobrinho do baxá. "Não lhe era lícito visitar a turca, por não ser uso tal coisa". Presente também o governador, parente de Fr. Bonifácio, ambos da Esclavónia. Os presentes oferecidos. Acolhimento.

Itin., cap. LXXVI, *ipsis uerbis*.

Conversa entre o governador e Fr. Bonifácio em turquesco; acusação aos frades de estarem a fazer muralhas no mosteiro. O intérprete é pouco fiel na tradução e é advertido.

Encontro com o governador fora descrito em *Itin.*, cap. LXXIII. A forma de tratamento, em todos os pormenores, *ibidem*. A unidade de língua entre Fr. Bonifácio e o governador fora já referida no cap. XLI.

A Turca agradece os presentes.

Itin., cap. LXXVI.

Caravana turca parte cedo. Comitiva de Fr. Pantaleão atrasa-se no concertar das cargas. Subassi inspecciona cargas. Problemas "alfandegários" por causa do pez arábico. Detenção e retorno à cidade. Um irmão do culpado implora perdão e é açoitado. Obrigados a despejar parte do vinho, destinado a obter favores durante a viagem. Fr. Bonifácio resolve o problema.

Itin., cap. LXXVII, todos os factos pela mesma ordem.

Partida já depois do meio dia. Biro. Busca de escolta. Ficam em casório, antiga igreja. Guardas pedem paga antecipada. Cingil. Sicar ou Siquém. Alcançam a Turca. A Pousada, chamada "cão", "cambalão" ou "cambelão".

Itin., cap. LXXVIII.

Visita ao sobrinho do baxá. Samaria. Poço de Jacob.

Itin., cap. LXXIX.

Cobrança de cafarro. Frei Zedilho agredido. Passam a viajar com os guardas da Turca. Ianin. A convite do turco repousam em pardieiros próximos da sua tenda, por segurança. Nova visita ao turco. O vinho gera afabilidade. O caciz recusa beber para não cheirar a vinho ao servir a turca.

Itin., cap. LXXX.

Itin., cap. LXXXI.

Cap. XIV

Altercação entre Fr. Pantaleão e um "negrito" a quem apelidara de "perro" e que sabia espanhol.

Itin., cap. LXXXI, *ipsis uerbis*.

O cristão candioto. Apresentação pormenorizada. Alusão a terem conversado três vezes durante a viagem.

Itin., cap. LXXXI. *A casa do pó* inova apenas no aproveitamento que faz destas informações, aqui *ipsis uerbis*, para delas obter desenlace, mais adiante.

Ibidem.

Êsdrelon, Tabor, Nazaré, monte Carmelo, monte Líbano.

Caná de Galileia. Não visitam o turco porque o vinho escasseava já. Fr. Pantaleão aceita um convite, mas não come "por nojo". Alusão detalhada a Branca de Luna, Magdálon, Bessaida, Corizaim, Efraim, judeu português.

Itin., cap. LXXXII (sobre Branca de Luna, vd. outro ponto deste trabalho, com análise de pormenor).

Safeto. Ponte de Jacob.

Itin., cap. LXXXIV (embora sem citar o nome, refere que andara na escola com Fr. Pantaleão).

Ibidem.

A turca "cada dia despachava correio para o marido". Almocreves reclamam da perda de tempo. Visita ao turco. Levam-lhe "as relíquias de vinho" e avelãs de Arménia.

Itin., cap. LXXXIII.

Novas de estarem quebradas as pazes entre Turcos e Venezianos. Vinda de Fr. Nicolau com arménios. Confirmação da quebra das pazes. Chegada ao acampamento de um chaus, que janta com Fr. Pantaleão e Fr. Zedilho.

Itin., cap. LXXXIV, integral

O chaus convida-os a viajarem com ele; razão do convite.

Itin., cap. LXXXV.

Aceitam compensar os almocreves quando a jornada não for inteira. Passa o governador de Jerusalém sem dar importância à comitiva da Turca.

Itin., cap. LXXIV.

Fr. Pantaleão incita o jovem candioto à fuga e protege-lha.

Acompanham o chaus na viagem até Damasco.

Itin., cap. LXXXV.

Reencontro com Isac Beçuado.

Cap. XV

Com Isac Beijudo Fr. Pantaleão visita mestre Jacob.

Entrada em Damasco. Encontro com os companheiros, que pagam cafarro. *Itin.*, cap. LXXXVI.

Insultados por jovens turcos, que são castigados. Descrição de Damasco. *Itin.*, cap. LXXXVII.

Diálogo entre Isac Beijudo, Fr. Pantaleão e Fr. Zedilho, sobre o tempo que vivem.

Casa com teares. Cutelaria. Um mouro que estivera em Ceuta e diante de quem Fr. Pantaleão se esforça, em vão, por passar por veneziano. *Itin.*, cap. LXXXVII.

Justiciamento na praça pública. Condenados são degolados e as cabeças enfiadas numa corda e postas, em colar, à volta de torreão. Um outro é flagelado, crucificado e levado a arder pelas ruas, com alcatrão inflamado dentro de buracos feitos nos ombros.

Ambos os actos de justiciamento em *Itin.*, cap. LXXXVII, embora por ordem inversa.

Encontro com judeus portugueses e com Galeáceo. Só agora os companheiros sabem que foram quebradas as pazes.

Itin., cap. LXXXVI.

Modo como Isac Beijudo salvara o candioto.

Prova-se que Fr. João Soares não era culpado dos atentados contra Fr. Pantaleão.

Sara e mestre Jacob.

Mestre Jacob, em segredo de confissão, desvenda o mistério da identidade de Fr. Pantaleão.

Cap. XVI

Funeral de mestre Jacob.

Partida de Damasco. Lugar onde Caim matou Abel. O sopé do monte Líbano. Cesareia.

Itin., cap. LXXXVIII.

Aproximam-se turcos, falando um deles latim com Fr. Pantaleão; afirma-se responsável pelas execuções da véspera. Procura o jovem candioto. Fala de si, da sua riqueza, de suas mulheres, mas diz-se cristão, de Hungria.

À excepção do que respeita ao candioto, que é inovação, tudo o resto é transcrito de *Itin.*, cap. LXXXVIII.

Barutí. Sabe-se ser a quebra das pazes um boato falso.

Itin., cap. LXXXIX.

O candioto embarca.

Tiro. Sareta. Rio Eleutério. Tripoli.

Itin., cap. XC.

Cap. XVII

Pagamento de cafarro em Tripoli. *Itin.*, cap XCI.

Descrição da cidade.

Reflexões.

Zanga entre venezianos e franceses, a que *Itin.*, cap. XCI.

Fr. Pantaleão põe fim, aceitando passar com eles a Páscoa.

Encontro com o Judeu Levi Guedelha, *Itin.*, cap. XCI, mas sem citar o nome do judeu.
que lhe pede para ser portador de carta para o país.

No mesmo cap. do *Itin.*, surge "Isac Beicudo, o qual servia de espia, & se carteava com o nosso Embayxador, que estava em Roma, mandando-lhe avisos, do que se passava na Índia, com toda a fidelidade, & com pouco interesse. Este me foy visitar algũas vezes à pousada às escondidas dos outros, porque o reprehendião, sabendo que ele falava com Portuguezes, pela sospeyta que tinham delle ser espia: & me disse, que se atrevia, se o satisfizessem, de dar cada tres mezes recado em Lisboa de quanto se passava na Índia".

Itin., cap. XCII.

O monte do Líbano, onde Fr. Pantaleão vai sozinho. Razão por que existem ali sinos. Encontro súbito com um urso.

Cap. XVIII.

Desistem de embarcar por falta de *Itin.*, cap. XCIII.

condições da nau. Os frades rejeitam peditório público a seu favor. Acabam por receber o produto de peditório secreto; partem.

Reflexões.

Famagusta. Portas fechadas por causa da peste. Entrada ao fim de oito dias. Repouso no convento de S. Francisco. Muita gente fora de portas; três mulheres portuguesas: Brava, de Moura, Faluga, de Lisboa, e uma outra, de Ceuta.

Itin., cap. XCIII (não cita, no entanto, o nome de Brava).

Fr. Pantaleão organiza as suas notas de viagem.

Salva de tiros à nau turca, de Rodas. A *Itin.*, cap. XCIII.
nau sob comando de Davo manda pelouro de ferro-coado. Tensão latente.

Partida. Pafo. Reencontro com Constantim Polachi. Golfo de Satália. De novo as naus de Rodes, mas sem incidentes, pois procuravam Davo.

Cramânia; festa de S. João; fogueiras.

Fr. Pantaleão salta a fogueira e ganha um beijo "de uma cachopa".

Corfu.

De novo Isac Beçudo. São recebidos em casa do jovem candioto. António Pinto. Notícias do reino. Atentado contra Fr. Pantaleão. António Pinto e o cónego Miguel revelam identidade de Fr. Pantaleão.

Itin., cap. XCIV.

Ibidem.

Itin., cap. XCIV.

Cap. XIX

Reflexões.

Fr. Pantaleão reúne fragmentos e constrói a sua história: morte de D. Manuel; Guiomar Coutinho e D. João de Lencastre; impedimento dos esponsais com D. Fernando.

Discurso de D. Francisco Coutinho diante de D. João III.

Prisão do marquês. Tribunal eclesiástico. Guiomar Coutinho persiste em não desposar o infante.

Teodósio de Bragança projecta vingar-se de D. João. Gravidez de D. Guiomar. Nascimento de criança, confiada a Sara e mestre Jacob. O medalhão com o pelicano e a estrela de 5 pontas.

Casamento de D. Guiomar. Morte dos filhos, morte de D. Fernando, morte de D. Guiomar.

D. João é feito duque de Aveiro.

(Algumas ideias colhidas em crónicas; vd. outro passo deste trabalho).

Frei Luís de Sousa, *Annaes de D. João III, ipsis uerbis*.

Só a prisão do marquês tem fonte histórica.

Crónicas, em passos vários.

Crónicas.

Cap. XX

Viagem até Itália.

Tarento, Apúlia, Bário, Nápoles, Roma.

O resto da história: descoberta da criança; perseguição; desvendar da intriga.

Regresso a Portugal, depois de acolhimento em Roma por Fr. António de Pádua e busca frustrada de documentação no Vaticano.

Fim do *Itin.*, no cap. XCIV.

Cap. XXI

Diante da casa de D. João de Lencastre.

Viagem de D. Sebastião. Encontro com
Diogo de Couto. Encontro com Camões.
Alcácer Quibir. Morte de Camões.
Epílogo.

Quanto às marcas textuais em si próprias, não é minha intenção deter-me nelas largamente, pelo menos aqui e agora, que nem o espaço é adequado, nem o tempo o permite. Diga-se, entretanto e desde já, que, se não pode falar-se em reprodução exacta por parte do autor de *A casa do pó* do discurso de Frei Pantaleão do *Itinerário*, têm de reconhecer-se nítidas aproximações; as semelhanças são, de facto, muitas, por vezes flagrantes, embora mais intensas nuns casos que noutros.

Dissera o autor numa entrevista: "Quem fizer um dia a comparação entre o que está no *Itinerário* e o que eu escrevi, vai ver a diferença e o trabalho, digamos, a técnica de escrever e de desfazer todo um discurso, que é próprio do século XVI, até um discurso próprio do nosso tempo".¹⁵

Em todo o caso, a posição do autor, dada a obra a lume, não vale mais que a do leitor. E o facto é que as transformações não assumem a dimensão anunciada. Seja-se permitido, entretanto, dizer que não vejo em que um discurso próprio do século XVI reduziria o mérito da obra. Bem pelo contrário, a meu ver, dar-lhe-ia maior grandeza. Felizmente que a realidade é diferente da análise que dela faz o autor.

Comparemos, a título de exemplo, dois fragmentos textuais, um de cada obra:

A CASA DO PÓ

Querendo eu, por desenfado, reinar com
nuestro irmano Frei Zedilho, digo-lhe:

- Vede, irmão, como são empreendedeiras
as mulheres portuguesas, que esta cidade
pertence a uma delas.

- Como assim? -reage ele. - Não acredito!

- É verdade! -acode Nicolau. -Pertence a
uma judia portuguesa, Branca de Luna.
Aquilo é que é riqueza!

Eu soubera a história de uns judeus portugueses, no tempo que nos partimos de
Jerusalém. Branca de Luna era natural do
Porto, onde vivia com uma irmã viúva e

ITINERARIO

No tempo em que nos partimos de
Hierusalem, soube eu de alguns judeos
Portuguezes, como h'tia judia Portuguesa,
que deste reyno fugio com grandes
riquezas, com as quaes se fez muy
poderosa, & de grande nome naquellas
partes: tinha comprado esta cidade de
Tiberia ao Grão-Turco, por grande
quantidade de dinheyro, & tributo per-
petuo de mil cruzados cada hum anno: &
que o verão seguinte se vinha de
Constantinopla com toda sua familia a
viver, & morar nella com todos os
Judeos, que a quizessem seguir, da qual

uma sobrinha. Ambas muito ricas e judias, a Inquisição, com sua especial vocação para os judeus abastados, começou a rondar-lhes a porta. Atiladas, não esperaram pela demora e fugiram de Portugal com todas as riquezas que puderam, que eram imensas. Vieram ter a Veneza, onde se fixaram alguns anos. A irmã, sem queda para administrar os bens, entregou-os à senhoria de Veneza, para que lhes gerisse e, desconfiada da vinda do Messias, por lhe parecer demasiada a sua tardança, deixou de ser judia e deu em gentia. Tinha ela uma filha muito formosa, herdeira de todos os seus bens, que, ainda em Portugal, se enamorou de um cristão novo, de nome Micás, criado do Marquês de Vila Real. Uma noite Micás raptou-a e trouxe-a, numa galé que estava prestes, à Itália, onde se pôs em cobro com o favor do embaixador português, que era o nosso comendador-mor. Passou depois à Turquia com a esposa, aonde por sua vez fora ter Branca de Luna, sua tia. Em Constantinopla, Branca de Luna, por intermédio de feitores seus, se meteu a tratos por todas aquelas partes marítimas, com mandar fazer uma grande frota de naus, e acrescentou tanto as suas riquezas que se tornou muito poderosa e comprou ao grão-turco, por uma grande soma de dinheiro e perpétuo tributo de mil cruzados cada ano, a cidade de Tibéria, para nela viver com toda a sua casa e família e povoá-la de todos os judeus que a queiram seguir.

- Muito alegres andam os judeus da Palestina com a novidade - diz Nicolau. - Têm tanto respeito à sua protectora que a não nomeiam pelo nome próprio, mas todos lhe chamam *a senhora*. Cuidam que, vindo aqui morar, há-de chegar finalmente o seu Messias...

- Corre que Branca de Luna - concluiu eu - não tarda a chegar, a realizar a sua determinação, e que no Verão que se aproxima estará cá, vinda de Constantinopla.

nova todos os Judeos que moravam em Palestina andavam muyto alegres, com esperanças, que morando elles alli, havia de vir o Messias. No tempo que estive em Veneza, como os mais dos sabbados por curiosidade continuava a Sinagoga, por gostar de os ver goear, & cabecear, vim a entender, que se tratava entre elles, & tinha por cousa muy certa, que dalli a sete, ou oyto annos, havia de vir o Messias, & depois achando-me em Hierusalem cõmunizando com alguns hum dia em boa pratica, tratando da mesma vinda, lhe disse, que se havia de vir, não podia mais tardar, que até seis ou sete annos, diminuindo lhe hũa da conta, que os de Veneza trazião entre si: ouvindo-me elles isto: não faltou mais, que adorarem-me, dizendo, que eu era algum Profeta, ou grande adulator. Vendo eu tamanha cegueyra, então os envergonhey, & confundi, mostrando-lhe claramente quam cegos, & enganados vivião: de modo, que toda aquella desaventurada gente andava em toda a terra de Promissão com aquella imaginação. Tinha aquella Judia Portugueza grandissimas riquezas, como tenho dito, com as quaes fugio de Portugal, & julgue cada hum de que as haveria, & teria adquirido. Fugio esta mulher de Portugal com outra sua irmã, tambem viuva, como ella: & ambas forão ter a Veneza, aonde estando algũs annos, esta de que vou tratando, cujo sobrenome era Luna, se passou a Constantinopla com suas riquezas, cõ as quaes por feitores seus, se meteo a tratar por todas aquellas partes, em especial pelas marítimas mas, com mandar fazer copia de náos, segundo me affirmou em hũa certa parte hũa Judeo natural de Lisboa, muyto seu familiar, q̃ de dentro de Constantinopla tinha vindo a Portugal a visitar seus parentes, com os quaes esteve muy devagar em Lisboa, & em outros lugares do Reyno, dos quaes foy bem favorecido, & ajudado. A outra

- Estou varado! - exclama Frei Zedilho.
 - E julgais - acrescento - que ela tem medo de ir a Portugal? Qual quê? Contou-me um judeu de Lisboa, meu conhecido de Jerusalém, que ela ainda há bem pouco tempo lá foi, muito de seu vagar e sossego, visitar seus parentes e amigos. Andou por onde quis e quando quis, nas barbas da Inquisição, Lisboa, Porto e outros lugares do reino, e depois se tornou seu caminho a dar novas do que por lá se passava.
 - Quê? Espia do Grão-turco Solimão? - pergunta meu companheiro.
 - Sei lá! - respondo, encolhendo os ombros, na minha ignorância.

irmãa entregou suas riquezas à Senhoria de Veneza, para que com seu interesse, com as suas lhas guardassem: & desconfiada da vinda do Messias deyxou de ser Judia, & deu em ser Gentia, como em outra parte achei hum Judeu natural de Santarem, que com desesperação deu no mesmo. Tinha esta Judia hũa filha muyto fermosa, herdeyra de todos seus bens: com a qual em Veneza casou a furto hum Christão novo, que fora criado do Marquez de Villa Real, & com traição, consentindo a moça, lha tirou escondidamente de casa, & dentro em hũa noyte, em hũa galé a levou a Ancona, & dalli a Roma, aonde se poz em cobro com favor do Embayxador deste Reyno. A Judia, que deu consigo em Constantinopla, & estava de caminho para Tiberia, fez-se tão poderosa, que os Judeos não a nomeão por seu nome proprio, mas chamão-lhe "a Senhora".

(A casa do pó, cap. XIV, pp. 280-281)

(Itinerario, cap. LXXXII, pp. 471-473)

Não foi por acaso que escolhi estes textos. É que eles formulam um verdadeiro problema, o problema da veracidade histórica: a judia referida é a célebre D. Gracia, cunhada do conhecido banqueiro e mercador judeu Diogo Mendes e nome importantíssimo na diáspora judaico-portuguesa do século XVI, também conhecida por Beatriz de Luna. Depois da morte de Diogo Mendes em Antuérpia, em 1543, assumiu a direcção do seu empório comercial por inexperience da viúva, sua irmã Brianda. Mais tarde, toda a família se mudou para Veneza, e Beatriz partiu, depois, para Constantinopla, após estadia em Ferrara. Era, de facto, poderosíssima; conseguiu obter notável ascendente na corte de Selim II, filho de Solimão, o Magnífico, juntamente com seu genro, Joseph, o não menos célebre João Micas, mais tarde duque de Naxos, título concedido pelo Grão-turco.

É histórica a intenção de fundar em Tiberíades uma pátria dos judeus perseguidos; a cidade, porém, não foi comprada ao sultão, mas por este doada ao duque de Naxos. Aliás, em matéria de imprecisões de natureza histórica, estes textos são profícuos: a judia não se chamava Branca de Luna, mas Beatriz de Luna (haverá, provavelmente, confusão com Brianda, sua irmã); os bens não foram entregues a Veneza para administração, foi a Senhoria que os "congelou", até ser decidido um diferendo entre as duas irmãs sobre a herança da casa Mendes (e para que elas não fugissem para outro país com toda a

riqueza que possuíam); e parece haver alguma confusão entre as cinco personagens centrais da família, isto é, as já citadas D. Beatriz de Luna ou D. Gracia e D. Brianda de Luna, a filha da segunda, Beatriz, que esteve envolvida no aludido episódio de amores, com rapto de permissão, com Joseph, ou seja, João Micas, e Reyna, filha de D. Gracia, com quem, de facto, o duque de Naxos acabou por casar, já em Constantinopla¹⁶.

Ou seja: Frei Pantaleão, no *Itinerario*, conta por ouvir falar, sem grandes preocupações históricas; e Fernando Campos retoma as suas palavras, de modo idêntico. Isto, de resto, pouca importância tem, dado que em nada afecta *A casa do pó* como obra de ficção; quando muito, afectará a intenção de rigor que o autor pretendia para o seu romance, na matéria não propriamente ficcional, como é o caso.

Nem era minha intenção deter-me neste ponto, não fosse o caso de ter sido esse exactamente o impulso primeiro que me levou à leitura mais atenta do romance de Fernando Campos: a diáspora; mas, se esse era o objectivo, a leitura da obra, a necessidade de exame das fontes nela mencionadas, o articular com dados já por mim possuídos sobre judeus portugueses do século XVI, levaram-me a um diferente nível de leitura, este que trago aqui. Acasos da fortuna, que não lastimo.

E, pois se fala em diáspora, refira-se o mérito de Frei Pantaleão de fornecer elementos curiosos a seu respeito. Os destinos dos judeus portugueses e os caminhos por eles percorridos em busca de uma pátria nunca verdadeiramente encontrada, o seu peregrinar em fuga às perseguições de que eram alvo, mas também a sua ligação à terra-mãe, estão bem presentes na crónica desse peregrinar-outro que é o de Frei Pantaleão. Não por acaso, decerto; também o peregrinar do frade era uma espécie de diáspora, não da pátria, mas da identidade. E refira-se, também, o mérito de Fernando Campos que soube, a partir dessas informações, urdir a sua teia de intrigas, recriando notícias e personagens.

É assim que a criança nascida da secreta união de D. João de Lencastre e D. Guiomar Coutinho é confiada a um casal de judeus, Sara e mestre Jacob, notável criação em *A casa do pó*; buscando-os, à medida que refaz os passos do verdadeiro Frei Pantaleão, busca o protagonista a chave da sua própria identidade. É também assim que nasce um Isac Bensaúde, ou Beçudo, personagem de capital importância no entrelaçar de peripécias, o homem que conhece por dentro os mecanismos dessa engrenagem misteriosa em que se en-

16

Vd. a este respeito: Cecil Roth, *The House of Naxi; Donã Gracia*. New York, Greenwood Press Publishers, 1948; e P. Grunbaum Ballin, *Joseph Naci, duc de Naxos*. Paris, Mouton, 1968.

volve Frei Pantaleão e que, por vezes, parece mesmo capaz de controlar tal engrenagem. Dele dizia muito pouco o *Itinerário* (veja-se a citação feita no local próprio do quadro comparativo das duas obras). Eram poucas palavras; mas bastaram para proporcionar a Fernando Campos a inspiração suficiente para a criação de uma personagem fascinante, saída de fugaz alusão, construída passo a passo em cada momento do romance.

Mas na galeria de personagens de *A casa do pó* mais haveria a referir: a caloira Helena, Frei Zedilho, D. João de Lencastre, D. Guiomar Coutinho, além de outras figuras de mais breve aparição, documentam uma tentativa, não poucas vezes bem sucedida, de "encher" simples nomes e erigi-los em personagens actuates, na verdadeira acepção da palavra, dotadas de identidade própria.

O próprio Frei Pantaleão, narrador autodiegético, suposto sujeito, mas, de facto, destinatário, em sentido greimasiano, da acção, apresenta traços consideráveis que o distinguem dessoutro narrador a partir do qual foi recriado.

Em síntese, o que se passa com *A casa do pó* é o entrecruzar curioso de uma ficção nascida no nosso século com um relato do século XVI; este é como que objecto de uma explosão, que o pulveriza e dissemina aparentemente por aquele outro texto. Mas só aparentemente. Os "estilhaços" resultantes de tal explosão podem recolher-se, individualizar-se, para, a partir deles, se reconstruir o relato anterior. Esse será, porventura, um "senão" da obra.

Fica, assim, uma boa galeria de personagens, fica um romance habilmente forjado para solução de um mistério.

Um romance, diga-se também, que não carecia de tão vasto recurso ao livro de Frei Pantaleão de Aveiro; e este será, em meu entender, outro ponto vulnerável.

Feita esta viagem, retorno ao começo. As palavras são de Fernando Campos, ou melhor de Frei Pantaleão, narrador de *A casa do pó* εἰς ἑαυτόν – "para mim mesmo" – à maneira de prólogo:

«Armo-me em censor da minha própria obra e, se deixo nela transparecer algo da minha espontaneidade e sinceridade, é em coisas exteriores e mínimas. Talvez algum leitor mais sagaz, espreitando nas entrelinhas, pretenda ver para além vestígios da minha personalidade. Espero não deixar, contudo, nenhuns importantes indícios. Que também sobre mim se faça silêncio! Retiro da obra toda a nota íntima e pessoal. Tiro-me da obra no mesmo gesto defensivo e pa-

ternal com que um dia aqueles que me deram o ser me retiraram da sua vida para me protegerem de um destino maldito. O texto original guardá-lo-ei εἰς εμαυτόν, só para mim.»

(*A casa do pó*, pp. 9-10)

Palavras incoerentes, se tivermos em conta o romance que precedem e a presença constante, "emocional", de Frei Pantaleão, narrador da sua própria história. Palavras coerentes, se atendermos a esse outro relato, o *Itinerario da Terra Sancta*, também de um narrador autodiegético, mas que dele se distancia, que dele se ausenta e se isenta. Este prólogo leva-nos, por assim dizer, à consideração de dois narradores: um, o desconhecido e "imaginário" Frei Pantaleão que escreveu o *Itinerario* de modo quase impessoal; o outro, o fictício Frei Pantaleão, erigido em narrador de um novo *Itinerário*, já nada impessoal. O prólogo, de qual deles é? Ou será, antes, o prólogo que Fernando Campos imagina poder ter escrito, não para o seu itinerário, do século XX, mas para o outro *Itinerario*, o original, o quinhentista? Até que ponto nesse breve texto se confundem os dois Frei Pantaleão, o real e o imaginário, o narrador e a personagem?

As perguntas, nesta fusão de duas obras, sucedem-se.

E não me cabe, ou antes, não quero ser juiz em tal matéria.

A criação literária, a estética não se definem por diploma legal – e ainda bem.

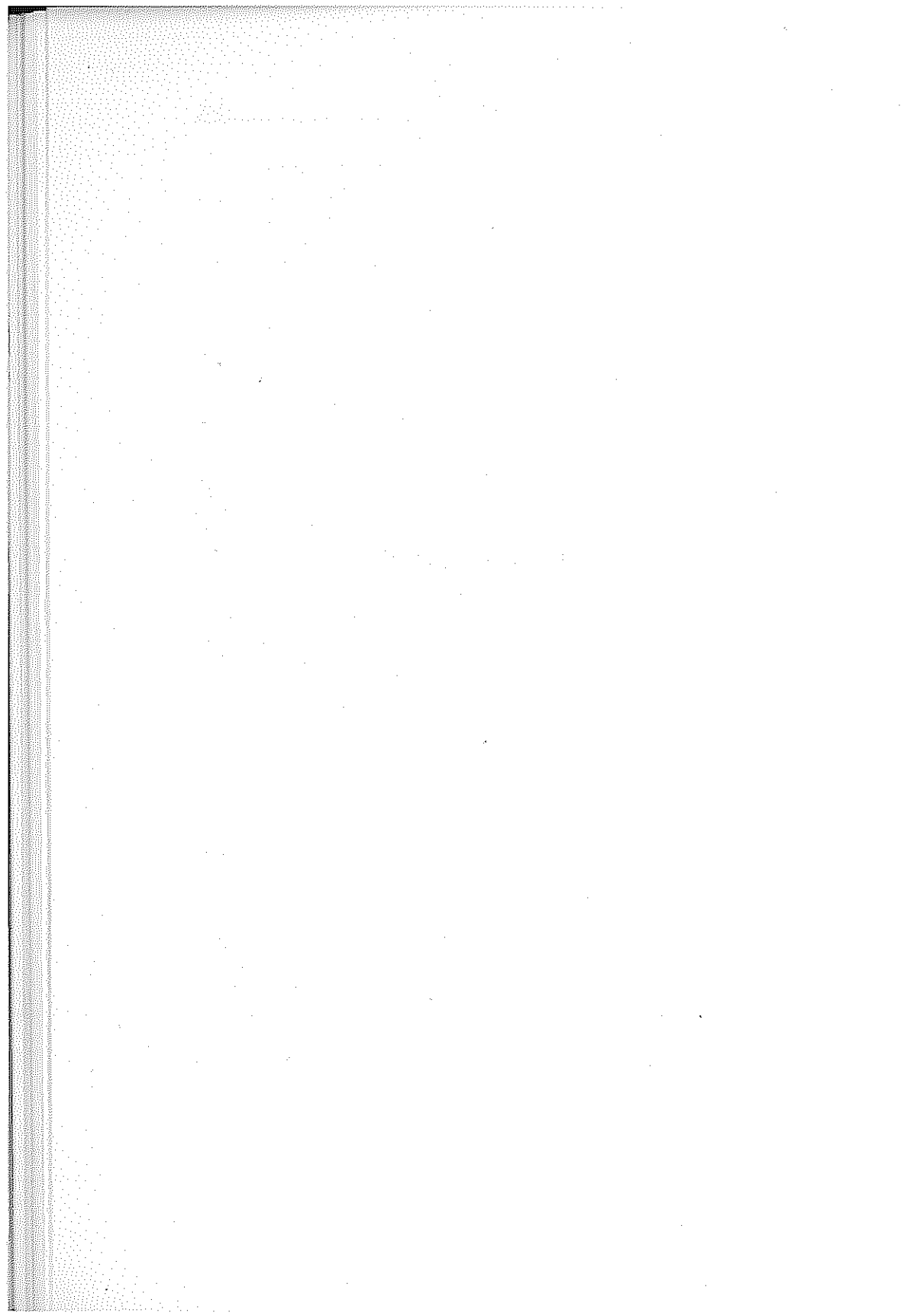
Por detrás de *A casa do pó* existem dois textos, fundidos em um só. De-sejar-se-ia, legitimamente, que fosse mais acentuado o peso da obra inédita, produto da imaginação do moderno autor. Não é. Fernando Campos preferiu cerzi-las da forma que fica documentada, nas percentagens que ficam expostas.

Poderá ter sido uma opção estética, conscientemente assumida, de pleno direito. Sê-lo-á de facto?

A interrogação é o que me resta deixar. E, por mais que o autor a ela responda, jamais ficará satisfeita, desapossado que ele está da sua obra, depois de a ter trazido ao domínio público, de ter aceitado partilhá-la com o leitor.

Eterno fado do fenómeno literário!...

LITERATURA BRASILEIRA



Natureza e mulher – uma visão do Brasil no romance romântico

REGINA ZILBERMAN

Até disso é esta província sem
contradição a melhor pera a vida do homem
que cada uma das outras de América, por
ser comumente de bons ares e fertilíssima,
e de grande maneira deleitosa e aprazível à
vida humana

(Pero de Magalhães de Gandavo)

I

A inocência desta gente é tal
que a de Adão não seria maior.

(Pero Vaz de Caminha)

Nada atraiu tanto navegadores, viajantes, religiosos e colonizadores que, após o descobrimento, vieram ao Brasil, como a natureza. Diferente da paisagem européia e evidenciando de imediato sua abundância e fecundidade, ela sintetizava o que a América poderia oferecer ao Velho Continente: a fertilidade do solo, o clima ameno a hipótese de enriquecer rapidamente e sem grande esforço, o lucro certo.

Por isso, nos diários dos navegadores, nas crônicas dos viajantes, na correspondência dos religiosos ou na memória dos colonizadores, predominam um estilo e um tema que, por mais de 200 anos, se apresentam de maneira

relativamente uniforme: descreve-se a geografia brasileira, enumeram-se os acidentes naturais (rios, montanhas, clima e características da terra) para, a seguir, com paciente minúcia, serem relacionados os produtos típicos do Novo Mundo, freqüentemente avaliados sob a ótica da ganho a auferir com sua comercialização.

O último elo da cadeia descritiva era dedicado à introdução das comunidades humanas aí encontradas. O indígena não se mostrou menos perturbador para o europeu; só que, proibida sua escravidão, não havia meio de pensá-lo desde a perspectiva mercantilista do lucro. Em decorrência, outras foram as categorias convocadas para dar conta desse ser, semelhante ao branco na forma, porém totalmente diverso nos costumes, atitudes e maneira de se relacionar – com o estrangeiro, com seus iguais ou com o mundo circundante, a paisagem tão atraente, sedutora e desfrutável.

O índio foi também objecto de uma representação: como o cenário onde vivia e a que se integrava, passou a simbolizar a inocência, a pureza intocada, o paraíso de alguma maneira reencontrado. Sob este ângulo, ele era naturalizado, tornando-se a corporificação de propriedades existentes no ambiente que o cercava; sob outro, manifestava uma sabedoria para além das convenções da sociedade européia. É elucidativo, neste sentido, o comentário de Jean de Léry, abaixo reproduzido:

«Antes porém de encerrar este capítulo, quero responder aos que dizem que a convivência com esses selvagens nus, principalmente entre as mulheres, incita à lascívia e à luxúria. Mas direi que, em que pesem opiniões em contrário, acerca da concupiscência provocada pela presença de mulheres nuas, a nudez grosseira das mulheres é muito menos atraente do que comumente imaginam. Os atavios, arrebiques, postíços cabelos encrespados, golas de renda, anquinhas, sobressaias e outras bagatelas com que as mulheres de cá se enfeitam e de que jamais se fartam, são causas de males incomparavelmente maiores do que a nudez habitual das índias, entretanto, nada devem às outras quanto à formosura. Se a decência me permitisse dizer mais, tenho certeza de que responderia a quaisquer objeções com vantagem. Limite-me a apelar para os que estiverem no Brasil e como eu viram essas coisas.»¹

¹ Léry, Jean de, *Viagem à Terra do Brasil*. Tradução integral e notas de Sérgio Millet. São Paulo, Martins (1941), p. 111. Léry esteve no Brasil no início da segunda metade do século XVI, quando da ocupação

Como outros viajantes, Léry não distingue o homem do seu contorno; mas, mesmo considerando-o parte da paisagem, encontra no seu comportamento uma lição a ser aprendida pelo europeu civilizado. A naturalidade inerente ao selvagem não impede que esse seja tomado como exemplo, dono de um saber prático a ser objecto de reflexão, eventualmente de imitação.²

O outro lado desta representação a contradiz em vários aspectos: o nativo vive ainda o estágio da barbárie, exemplificada por rituais antropofágicos, pela violência exercida um contra o outro, também pela maneira de enfeitar-se furando lábios e orelhas para pendurar ossos, penas ou relíquias sagradas, raspando a cabeça ou pintando o corpo de modo extravagante. A distinção entre o indígena e o europeu agora conta pontos em favor do segundo que, sem o dizê-lo, considera seu próprio padrão de vida o modelo em relação a que avalia os hábitos e procedimentos do outro, diminuído, neste novo ângulo, por sua condição selvagem.

De toda maneira, uma única medida se impõe: a catequese das populações originais da nova terra. Ou por serem elas dóceis, amistosas e facilmente moldáveis, como quer Caminha no seu comunicado sobre o território descoberto:

«Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências. (...) Não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhes quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons.»³

Ou por serem violentas, competindo então domesticá-las, nem que

francesa comandada por Villegagnon. Seu livro foi publicado em 1578 e várias vezes reeditado e traduzido até o começo do século XVII.

² Jean de Léry volta a destacar a superioridade das mulheres selvagens, quando compara o modo como essas e as europeias cuidavam de crianças recém-nascidas. V. Léry, Jean de, op. cit. p. 205.

³ Caminha, Pero Vaz de, *Carta a El rei D. Manuel*. Introdução, organização do texto, glossário, bibliografia e índices por Leonardo Arroyo. São Paulo, Dominus, 1963, p. 60. Também para Pero de Magalhães de Gandavo os índios "mostraram claramente estarem dispostos para receberem a doutrina cristã". Cf. Gandavo, Pero de Magalhães de, *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. (Impresso em Lisboa. Oficina de António Gonçalves, 1576, p. 7.

seja para tornar a área propícia à colonização:

«Por esta causa custaram aos Castelhanos menos fadigas as conquistas dos seus [Índios], que, como mais racionais, se lhes fizeram mais domésticos; porém os Portugueses em domar aos do Brasil, e fundar as povoações das nossas províncias, acharam tão cruel resistência e tão áspera porfia, que derramaram muito sangue e perderam muitas vidas, para os sujeitar, ou fazer retirar para o interior dos sertões, onde ainda vivem, como feras, inumeráveis nações, que repetidas vezes vieram sobre as nossas culturas e fábricas, causando estragos e mortes.»⁴

Associado à inocência paradisíaca ou compreendido como ameaça, o Índio está de antemão condenado a ver alterada sua condição original. Ele não pode preservar sua naturalidade, em vias de conversão pela pedagogia dos religiosos ou de extermínio pela arma dos colonos. Sujeito de uma natureza ideal e expressão dela, o nativo é também uma das vítimas do processo de ocupação. Em razão disso, pode manter-se unicamente como imagem, cada vez mais difusa e evanescente, de um mundo primitivo, que ia desaparecendo por efeito da acção dos mesmos que o idealizavam e a seu contorno.

No contexto desta representação, a mulher índia desempenhou um papel singular. Ela não traduz apenas a primitividade, pujança e exotismo da paisagem. Definida desde a sexualidade, apresenta-se de imediato como tentação e oportunidade de pecado. Contudo, sua inserção ao ambiente natural é tão intensa, que aquela possibilidade se esvai, sem que ela perca em feminilidade. A mulher selvagem sintetiza uma noção complexa para o homem do século XVI, ainda dependente dos padrões medievais para pensar e descrever a realidade: ela é simultaneamente um ser sexuado e puro.

O trecho de Jean de Léry, antes citado, exemplifica essa visão; e também a apresentação, por Caminha, da nudez feminina: assinalando várias vezes que a índia andava sem roupa muito à vontade, ele não apenas acentua o carácter paradisíaco do mundo americano; sugere também, como o cronista francês reforçará mais tarde, que esta naturalidade se transmite do sujeito que a porta ao que a observa, mesmo quando este provém de um ambiente intelectual diametralmente oposto.

⁴ Pita, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EDUSP, 1976, pp. 37-8.

Os quadros fornecidos por Caminha trazem profunda ressonância da pintura renascentista italiana do século XV:

«Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam (ou: não nos envergonhamos).»⁵

Outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas, e com tanta inocência assim descobertas, que não havia nisso desvergonha nenhuma.»⁶

E revelam como o autor estava *up to date* em relação às normas estéticas – e, neste sentido, também ideológicas – de seu tempo. Sem abdicar da apresentação do corpo da mulher, eles visam expressar um conceito: o de inocência ou pureza, qualidades que só podem desabrochar num contexto natural e primitivo, anterior às conveções sociais, às regras de comportamento e, é claro, à influência da religião cristã.

Este mundo teria de ser edênico: apenas no Paraíso, nudez e sexo poderiam ter sido experimentados com júbilo e sem os constrangimentos impostos por consequência e punição pelo pecado original. E unicamente a mulher teria condições de simbolizar uma utopia desse tipo, porque, nela, o elemento sexual é tradicionalmente marcado, nunca traduzindo o colectivo ou o neutro, e sim o individual e o feminino.

Por sua vez, a imagem resultante conta com comportamentos contraditórios, sendo tanto sexualidade quanto pureza, ou fecundidade e falta de malícia, virtudes que, para o pensamento seicentista, somente poderiam ser conciliadas e conservadas no mundo adâmico onde teriam aparecido ou foram imaginadas. Ambígua e fugidia, porque em processo de extinção o cenário que a sugeria, mas, na mesma proporção, coerente, esta imagem fertilizou a cultura brasileira, retornando com grande vitalidade no primeiro período independente da literatura nacional, o Romantismo.

⁵ Caminha, op. cit. p. 38. Em *Poesia Pau Brasil*, Oswald de Andrade retoma este trecho e denomina-o "As merinas da gare", aludindo indirectamente ao caráter pictórico da descrição de Caminha.

⁶ *Ib. ibid.* p. 47

II

Todo o Brasil é um jardim em
frescura e bosque e não se vê em
todo o ano árvore nem erva seca.
(José de Anchieta)

Desde a origem, o romance do interior ou não urbano, primeiramente indianista e, depois, regionalista, incorpora o universo simbólico antes apresentado, por este se mostrar válido e relevante para a concretização do projeto romântico. Este almejava expressar por meio da literatura a autêntica nacionalidade, compreendida como o cerne – e também a semente – não europeizados do homem e vida brasileira, meta realizável tão-somente pela regressão ao plano natural e selvagem, o único espaço ainda não transformado pelo colonizador.

O recrutamento de personagens legitimamente americanas oferecia uma segunda vantagem: além de dar vazão ao sentimento nativista, facultava a criação segundo padrões originais, na hipótese de que apenas um artista local poderia utilizar em suas obras as sugestões literárias fornecidas pelo Novo Mundo.⁷ Fiel ao ideal romântico de evitar a imitação e as normas consagradas, o escritor descobria um território virgem que, na nova era da Revolução Industrial e crescente urbanização, só a ele interessava ocupar.

Coube ao Indianismo concretizar este corpo de intenções, com desdobramentos na prosa e poesia. Ainda que caudatária das teses de Rousseau e com precedentes na França – como o *Atalá*, de Chateaubriand, para citar o exemplo mais conhecido – e equivalentes na América do Norte – o modelo das novelas de J. Fenimore Cooper teve grande penetração na ficção brasileira –, a vertente indianista foi provavelmente a primeira manifestação forte da literatura brasileira. Sua rápida difusão e o prestígio de Alencar, evidenciado pela popularidade de seus livros e influência sobre os contemporâneos e gerações subsequentes, são indícios de que o Indianismo não pode ser explicado apenas a partir da inspiração européia que o teria motivado ou dos

⁷ V. por exemplo a observação de Francisco Adolfo de Varnhagen no estudo sobre a poesia brasileira que abre a coletânea desta, publicada em 1850: "Lancemos as vistas para o nosso Brasil. (...) Deus o faze bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que lêem, se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio do próprio país, e sejam antes de tudo originais - americanos. Cf. Varnhagen, Francisco A. de. "Ensaio histórico sobre as Letras no Brasil". In Varnhagen, Francisco A. de (Org.) *Florilégio da poesia brasileira*. Tomo I. Rio de Janeiro, Publicações da Academia Brasileira, 1946. p. 15

anteriores representados pelas epopéias do século XVIII, como o *Caramuru*, de Santa Rita Durão, ou *O Uruguai*, de Basílio da Gama.

Com o Indianismo, consolida-se definitivamente a imagem que apresenta o índio como encarnação do mundo americano. Porém, igualmente significativa é a presença da mulher indígena na posição de protagonista e com a tarefa de corporificar a América, resultando desse processo a atribuição de qualidades femininas ao continente.

Iracema, de José de Alencar, é o texto onde essa transfiguração acontece de modo cabal. Concebido como projeto mais ambicioso que a primeira obra indianista, *O Guarani*, construído desde as bases do romance histórico, o outro livro apresenta-se de imediato como "Lenda do Ceará". Trata-se, pois, de um mito de origem, que vai relatar a fundação da sociedade brasileira.

O tom solene empregado por Alencar ao longo da narrativa, interrompido somente nos momentos de invocação ou nostalgia, como no primeiro capítulo, assegura à obra o carácter religioso a ser transmitido. Alencar evita a trivialidade do romance urbano e abandona a postura cronista de *O Guarani*, ambos os estilos adequados ao género a que os textos resultantes pertencem. Em lugar desses, assume uma linguagem menos coloquial, porém mais apropriada à matéria a ser relatada.

Os primeiros parágrafos do segundo capítulo são expressivos de seu estilo e passaram, desde então, a identificar o livro:

«Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha rescendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.»⁸

Chama a atenção de imediato o uso dos símiles que caracterizam Iracema por comparação com a natureza. As associações, fornecidas pelo narrador,

⁸ Alencar, José de. *Iracema*. In: Alencar, José de. *Obras Completas* v. 3 Rio de Janeiro, Aguilar, 1960. p. 196.

colocam-no no mesmo plano da personagem: o sujeito que fala e seu objeto pertencem a um universo comum, e este é o mundo natural anterior ao aparecimento do homem branco, citado apenas em parágrafos subsequentes e na condição de invasor (Iracema pensa que ele espia seu banho).

Por meio desse salto para dentro do mundo selvagem, Alencar assegura o carácter mítico de seu relato. Ele não narra os factos como alguém de fora, um historiador, por exemplo, e sim como pessoa íntima àquele mundo e à sua cosmovisão – portanto, enquanto seu porta-voz. O tom solene, peculiar à narrativa mítica e sinal de seu significado religioso, é coerente com a matéria, tornando-a verdadeira. O que ouviremos a seguir aconteceu, não por ter sido um fato histórico, mas por corresponder a um evento sagrado, ocorrido no tempo primordial.⁹

Simultaneamente, a caracterização de Iracema por comparação à paisagem estabelece a identidade entre as duas. A protagonista é como a natureza, vale dizer, equivalente à natureza num nível superior, mais perfeito. Sua beleza e virtudes são as mesmas que o espaço apresenta, de modo que a primeira fala pelo segundo.

Ao lado disso, Iracema apresenta outras propriedades, importantes para o desenvolvimento da intriga e compreensão do sentido do mito. Filha do Pagé dos tabajaras, tem uma missão religiosa: deve guardar o segredo da jurema, planta com efeitos mágicos (é entorpecente) e não pode casar. Seu corpo, belo, jovem e virgem, deve permanecer intocado; só assim o bosque, por cuja segurança zela, manter-se-á igualmente protegido.

De novo Alencar trabalha o paralelismo entre a mulher e a natureza. Esta expressa-se por intermédio daquela; logo, a queda de uma corresponde à destruição da outra. Ambos os acontecimentos são contados no livro: Martim, o soldado português, conquista Iracema, os colonos vão se estabelecendo nas costas do Ceará, e os índios, convertidos pelos padres ou aniquilados pelos exércitos rivais em conflito.

A morte de Iracema, que, como uma planta, vai fenescendo devido ao abandono do amante, é simultânea e paralela à ocupação branca e também à violência que atinge as populações nativas quando se opõem aos portugueses. O mito de fundação da sociedade brasileira encerra melancolicamente: Martim impõe sua religião, domina o litoral norte do território americano e leva a Portugal o filho nascido na nova terra, além disso, a genitora desta família

⁹ A respeito do conceito de mito enquanto narrativa dos feitos primordiais, ocorridos no tempo das origens, v. Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama, 1968.

está ausente e ninguém lembra dela. Logo, o final não é eufórico, nem se concretiza a celebração da nacionalidade.

Nascido de um projeto nativista, o Indianismo fundava-se sobre uma inviabilidade histórica. O índio – imagem da terra – era um herói vencido, e não havia meio de contornar o fato inegável. Por isso, uma narrativa somente poderia ser bem sucedida, se desse conta simultaneamente dos dois processos: o utópico, formulado pelos românticos, até certo ponto ingênuos quando supunham ser possível apoiar uma literatura original numa imagem fugidia; e o histórico, que desmascarava o projeto e narrava o acontecido.

Este último emerge aos pouco em *Iracema* e relaciona-se ao uso dos parâmetros do pensamento mítico: a ocupação converte-se em profanação, ato exercido por Martim, que invade áreas proibidas e responsabiliza-se por sua dessacralização; e as sucessivas destruições resultam da desobediência, por Iracema, da legislação religiosa, de que advêm a expulsão do ambiente primitivo original, a perda do paraíso, o exílio e a morte por falta de assistência e companheirismo.

O apelo ao mito foi o modo de narrar a História: esta não poderia ser contada sem que intervissem as categorias indígenas, bem como sua forma de conceber a realidade. Só assim a visão selvagem seria notada, determinando o salto do narrador para dentro do mundo e maneira de pensar do nativo.

Porém, o processo narrativo mostra-se estilizado e resulta antes do modo como o europeu convencionara ser a expressão primitiva. Se Alencar transportou-se do horizonte estrangeiro para o americano por meio do estilo e aproveitamento do mito, fê-lo ainda dentro dos padrões internacionais empregados para introduzir aquele mundo. O salto deixou-o no mesmo lugar, razão pela qual adotou igualmente a imagem já consolidada de mulher indígena e de identificação desta à América.

Se o confronto Europa-Brasil precisava ser antropomorfizado, ele não poderia aparecer de outra forma: à primeira corresponderia o masculino, à segunda, o feminino, já que os estereótipos associados a esses adjetivos são respectivamente o da força e o da fraqueza. Não por acaso as qualidades físicas atribuídas à Iracema nos parágrafos que a descrevem sugerem a debilidade de seu corpo. O processo de ocupação do território americano estava sendo entendido desde o paradigma social da dominação do homem sobre a mulher, conferindo outro sentido à questão referida antes. Pois, se, de um lado, denunciava o fato histórico como dominação, em outras palavras, usurpação da liberdade e imposição por meio da força, de outro, naturalizava uma circunstância social: para a sociedade patriarcal do século XIX, em que o homem se impunha à mulher, era esperável que Martim conquistasse Iracema e não o

contrário, ela fosse punida por desobedecer ao regimento religioso e ele não, a moça alterasse sua forma de vida, enquanto o soldado conserva-se igual.

Naturalizando a História – o que Alencar sublinha ao atribuir ao Destino a responsabilidade pela vitória lusitana sobre os inimigos, sejam eles americanos ou europeus –, o escritor está, paradoxalmente, desnaturalizando a natureza. Isto afeta a imagem que permitia estabelecer a identidade entre a mulher indígena e o Brasil, seu ponto de partida.

Graças a esta imagem, segundo a qual a naturalidade indígena era tão grande, que neutralizava o elemento pecaminoso, próprio ao mundo cristão (civilizado), do sexo, Iracema podia representar a América na sua pureza, ingenuidade e inocência e, ao mesmo tempo, amar o português Martim e ter dele um filho, sem comprometer qualquer uma de suas facetas. Pela mesma razão, Martim casa-se com ela e não peca, mantendo-se igualmente puro e não perdendo o carácter de herói de irrepreensível comportamento.

Porém, no decorrer do desdobramento da trama, Iracema vai assumindo gradualmente outra imagem: a de mulher submissa e mãe abnegada, ideal de esposa do guerreiro, porque compreende as ausências dele e não protesta. Se não agisse assim, não encarnaria o processo de ocupação de que também é a representante: sua rebeldia ou insatisfação acarretaria uma alteração profunda no projeto, pois indicariam não ter sido pacífica a colonização, nem dócil a índole do índio ou natural a dominação dele.

Alencar enxerta à imagem transportada do período colonial um componente característico de seu tempo, exemplar não apenas da submissão da mulher, mas também do desejo de que fosse e continuasse assim. Com isso, ele, que já naturaliza o processo histórico ocorrido no passado, legitima, por tabela, os eventos contemporâneos, relativos à aceitação, pela mulher, da superioridade masculina.

Isso lhe permite ainda tornar Iracema compreensível e palatável ao leitor de seu tempo: vale-se uma imagem composta de elementos conhecidos, alguns transmitidos pela História, outros sugeridos pelo seu meio, e harmoniza-os dentro de um padrão que acabou por se consagrar.

Se, de um lado, com *Iracema*, Alencar deu a entender que o projeto indianista fundava-se num mal entendido, narrando, ao mesmo tempo, por que não poderia ser diferente, já que o herói escolhido, o índio, era sabidamente um derrotado, de outro, conferiu tal verossimilhança e unidade à sua criação, que conseguiu construir uma obra de arte em cima de tão pouco. Para tanto, fundiu várias receitas: a da narrativa mítica e a do relato de viagens, da perspectiva do estilo: a aceitação e o endosso dos valores que presidiam a visão do mundo americano e seus habitantes pelos europeus e dos que pilo-

tavam a sociedade patriarcal durante o Império. E chegou a um resultado que não se resume a uma colagem: de um lado, por consolidar padrões conhecidos e acatados pelos segmentos dominantes, os de seus leitores, de outro, por produzir novos padrões, o mais importante sendo o que via o Brasil como mulher.

Esta passagem é, da sua parte, esclarecedora: numa sociedade machista, a nação não poderia ser feminina. Por isto, o Indianismo destaca o índio, símbolo individual da virilidade inerente e indubitável do país. Este, contudo, fora – e, apesar da autonomia política recentemente alcançada, continuava sendo – região ocupada por um colonizador, de modo que vivenciava, do ponto de vista histórico, o que a mulher experimentava social e existencialmente. Só uma personagem feminina poderia desempenhar este papel, e Alencar assume o risco.

Em decorrência, ele, de algum modo, altera a relação do homem brasileiro com o país, dando a entender que o passado deste lembra o presente da mulher. Porém, a associação não visava denunciar um ou outro; pelo contrário, oportunizava o fortalecimento do nativismo. Por consequência, do conceito de pátria, substantivo que, sendo na origem masculino (*pater*), passa a comportar progressivamente um sentido feminino. Mais adiante, a Pátria será compreendida como mãe, salientando os traços filiais da relação do indivíduo com a terra natal. Porém, a responsabilidade por esta outra passagem coube aos parnasianos, não mais comprometidos com o Indianismo ou com o ideal de virilidade ali depositado.

Dando margem aos processos referidos, Alencar leva o Indianismo a seus limites: Matiza sua propensão ufanista e alarga o espectro da representação, popularizando uma imagem feminina em meio a um universo em que, à primeira vista, só havia lugar para homens. Porém, não deseja romper com os valores dessa sociedade, e sim reforçá-los, valendo-se de uma figura original para destacar os traços dos ideais carregados pela tradição.

III

E por isso com muita razão se pode chamar
a esta região jardim, e pomar do Mundo.

(Nuno Marques Pereira)

O primeiro capítulo de *Inocência*, do Visconde de Taunay, abre, como o livro de Alencar, com uma descrição da natureza, cenário futuro da acção: "o

sertão chamado *bruto*¹⁰, assinalado pela virgindade – é terra ainda intocada –, fertilidade e imutabilidade. Seu morador, o sertanejo, está plenamente integrado à paisagem, de modo que, entre o homem e o espaço, há continuidade perfeita e sem conflitos.

O segundo capítulo inverte a situação; introduzindo Cirino, o narrador acenta as marcas que o diferenciam do sertanejo: provém de outro meio, São Paulo e, depois, Ouro Preto, é homem educado, tendo passado pelo Caraça, prestigiada escola mineira do século XIX, e exerce o ofício de médico.

Inocência, a protagonista que dá nome à obra, indica uma terceira modalidade de caracterização das relações entre o ser humano e a natureza. Filha do sertanejo Martinho dos Santos Pereira, é vítima dos preconceitos que cercam e educação da mulher no local onde transcorre a acção, o interior de Goiás, e mantida como prisioneira em casa, não podendo ver estranhos, apenas o noivo, a quem o pai a prometera, ou parentes bastante próximos. Ao mesmo tempo, o autor apresenta-a enquanto encarnação da natureza primitiva, exaltada nas primeiras páginas.

Para estabelecer o paralelo, Taunay trabalha em dois níveis: o primeiro é de ordem descritiva, tendo Inocência propriedades similares às da terra. Se esta goza de grande vitalidade e fertilidade, onde, após "cair (...) copiosa chuva",

«Entra tudo n'um trabalho íntimo de espantosa atividade. Transborda a vida. Não há ponto em que não brote o capim, em que não desabrochem rebentões com o olhar sôfrego de quem espreita azada ocasião para buscar a liberdade, despedaçando as prisões de penosa clausura» (p. 13)

Inocência reage de modo similar ao amor de Cirino:

«Quem sabe se a meiguice e bondade que lhe dispensava Cirino não eram a causa única desse sentimento novo, desconhecido, que de chofre nascia em seu peito, como depois da chuva brota a flor do campo?» (p. 150)

A aproximação entre mulher e natureza torna o modelo narrativo de *Inocência* semelhante ao de *Iracema*, parentesco confirmado em outros pontos:

¹⁰ Dinarte, Sylvio (Visconde de Taunay). *Inocência*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Tip. de G. Leuzinger & Filhos, 1884. p. 10. As demais citações serão retiradas desta edição, tendo assim sido atualizada a ortografia. As páginas das citações serão indicadas entre parênteses.

Taunay destaca os cabelos da protagonista, "negros como o âmago da cabiúna" (p. 71), símile que rima com o que descreve a heroína de Alencar; tal como a índia tabajara, a moça sertaneja é alvo de uma proibição que separa os dois amantes; e estes se conhecem quando Cirino, tal qual Martim, invade o espaço fechado – o quarto – onde estava encerrada a jovem, graças ao salvo conduto conferido por sua condição de médico.

O segundo nível é de ordem simbólica, estabelecendo-se a equivalência entre as propriedades da natureza e da heroína, a ponto de a segunda corporificar a primeira. No capítulo de abertura, o narrador destaca a virgindade da paisagem, intocada ainda pela civilização; esta é a situação vivida por Inocência, virgem que deve se manter imaculada até ao casamento e, tal como seu nome indica, ignorante da vida mudana ou de qualquer outra marca peculiar à civilização.

Porém, Inocência não se reduz à transposição, para o plano humano, das características da natureza, reforçando a integração antecipada no primeiro capítulo da novela. Ela explicita uma visão relativa ao espaço; assim, seu enclausuramento, de um lado fruto do preconceito típico da sociedade rural arcaica, de outro é sintoma da necessidade de proteger o ambiente contra os de fora que podem alterá-lo.

O enclausuramento responde à fragilidade da moça, apresentada sob várias formas. A primeira é sua situação de doente, circunstância que favorece o primeiro encontro com Cirino; depois, é comparada à borboleta encontrada por Meyer em uma de suas incursões científicas pela fazenda do Pereira.

Neste ponto, Taunay duplica o processo de caracterização da natureza por meio das propriedades de Inocência e revela a funcionalidade do procedimento estético escolhido. Pois, se as virtudes da primeira se evidenciam pela descrição da segunda, agora esta se qualifica pela associação a um ser natural que concentra as singularidades da protagonista: a beleza inigualável, a dificuldade de acesso e uma grande debilidade.

Estas propriedades são, via de regra, atribuídas às borboletas, e Taunay, ao torná-la metáfora de Inocência repete um velho clichê. Porém, devido ao processo de transpor à natureza as qualidades da protagonista e vice-versa, ele indica que o ambiente experimenta os mesmos problemas da moça: é belo, fértil e atraente; mas está ameaçado de destruição.

Esta não é provocada por colonizadores ou militares, como Martim, senão que por homens de ciência, igualmente duplicados no texto. Cirino e Meyer, cada um por seu turno, responsabilizam-se por um ato comum: à revelia, e agindo por causa do seu excessivo amor, eles ocasionam a ruptura do equilíbrio natural e aceleram o fim do mundo idílico que tanto os seduz.

A semelhança entre Cirino e Meyer é operada em diferentes planos: os dois são "doutores", circunstância que orgulha seu hospedeiro, o sertanejo Pereira; nenhum pertence originalmente àquele meio, nem aceita seus valores, embora Meyer o faça de modo inconsciente e Cirino esteja alerta para o perigo que corre; ambos são atraídos por objetos – Inocência e a natureza – cuja identidade foi salientada e cuja similitude eles acentuam; e Pereira toma um pelo outro, controlando Meyer, enquanto Cirino, seu *alter ego*, conquista a filha do mineiro.

Cirino, responsável em certa medida pela morte de Inocência, tem, portanto, duplo parentesco: de um lado, parece-se com Martim, seduzindo a jovem e, ao mesmo tempo, induzindo-a à desobediência que determina seu fim; de outro, aproxima-se a Mayer, enquanto o cientista que, vindo de fora, obtém o principal tesouro do local e, de alguma maneira, leva-o embora.

O duplo parentesco igualmente é funcional: impede que o herói se limite ao papel predador de Martim. Além disto, parece mais apaixonado por Inocência que o português por Iracema; constitui o fio condutor do foco narrativo, permitindo ao leitor atestar a sinceridade e profundidade de seus sentimentos, bem como os esforços para dobrar a vontade de Pereira e, depois, de Antônio Cesário. E sobretudo é vítima das circunstâncias, sendo assassinado a sangue-frio pelo rival.

Por seu turno, a semelhança entre Cirino e Martim tem papel equivalente à associação entre Inocência e a natureza: esclarece que a mudança ocasionada ao mundo natural, se não provém do soldado ou do colono, decorre de outro tipo de indivíduo associado à civilização – o homem urbano e o cientista, representantes não do contexto mercantilista dos séculos XVI e XVII, mas da sociedade da moderna Revolução Industrial.

Tal como Alencar, Taunay está interpretando um fato histórico: a metamorfose do sertão bruto em civilizado por efeito de uma intervenção externa. Todavia, o escritor não apresenta a questão de modo tão linear, cabendo lembrar um dado importante: Inocência, encarnação da natureza, é uma das vítimas dos preconceitos e valores arcaicos que impedem a felicidade do casal e provocam sua morte.

Esta linha temática é tão importante quanto a anterior, pois, se o livro se constrói desde o paradigma de *Iracema*, por um lado, por outro, ele adota, na mesma proporção, um modelo mais distante, mas não menos conhecido: o de *Romeu e Julieta*. Com efeito, a rudeza dos costumes, a primitividade do meio, a simplicidade das personagens não escondem o fato de Taunay ter se inspirado na tragédia de Shakespeare, transpondo-a para o ambiente campestre.

A cena de despedida dos amantes, na última vez em que se encontram, explicita a similaridade:

«E assim abraçados, quedaram eles inconscientes, enquanto a aurora vinha clareando o firmamento e desferindo para a terra raios indecisos como que a sondarem a profundidade das trevas; enquanto os pássaros chilreavam à surda, preparando as gargantas para o matutino concerto; enquanto o orvalho subia da terra para o céu, molhando o dorso das folhas das grandes árvores e suspendendo as rasteiras plantinhas gotas, que cintilavam já como diamantes.

Ao longe, à beira de algum rio, as aracuans levantavam a sonora grita, e o macauan atirava aos ares os pios prolongados da áspera garganta.

— É dia, observou Inocência desprendendo-se do braços de Cirino.

— Já, exclamou este amuado.

— Meu Deus, e eu que tenho de ir até a casa... Vou-me embora...

— Então partirei hoje mesmo, disse o moço.» (p. 236)

Também o desfecho recorda o final da tragédia: Cirino é assassinado por Manecão, porque Cesário, que certamente persuadiria Pereira a retirar a palavra dada, chega muito tarde e encontra o jovem agonizante. Todavia, o que separa os amantes não é o ódio secular entre duas famílias e o poder da fatalidade, que determina os desencontros do epílogo, e sim o código de honra do sertanejo, os preconceitos que tornam a mulher um fruto proibido e, principalmente, a grande distância entre o mundo rural e o urbano. Por sua vez, desenvolvendo a trama a partir de um padrão clássico previamente conhecido, Taunay sugere que, tal qual Montecchios e Capuletos, os dois universos poderiam ser reconciliados, propiciando uma harmonia certamente melhor para ambas as partes.

Sob este aspeto, Taunay não é conservacionista (da natureza), nem conservador (em política): toma o partido do progresso, que representará no futuro a imposição do mundo de Meyer e Cirino sobre o de Pereira e Manecão. Porém, isto repercute sobre a indicação anterior, de que, à invasão dos valores modernos, da ciência e da técnica, a natureza original não resistirá: será destruída, como Inocência o foi, ou transformada em objecto de

exposição, perdendo, num caso e noutro, a naturalidade, fertilidade e vitalidade que constituíam seu apanágio.

A narrativa suporta dois tipos de tensão. A primeira dá conta de uma circunstância histórica – o avanço do mundo moderno ocasiona a alteração do cenário original, belo, porém intrinsecamente frágil; a segunda, de uma questão ideológica – este contexto primordial funda-se sobre a opressão e enclausuramento da mulher, circunstância que, no âmbito das relações sociais, reproduz a primitividade do ambiente. Por esta razão, essas tensões não se contradizem, mas se complementam; e a solução da primeira repercute sobre a segunda, levando a concluir que a modernização facilitará a emancipação feminina. Todavia, a inferência pode ser lida de duas maneiras: de um lado, é válido pensar que, se a modernização acarreta a dissolução da naturalidade original, em compensação a mulher supera os constrangimentos e preconceitos que a imobilizam socialmente; de outro, é possível inverter o raciocínio: o meio progride, a mulher se liberta; entretanto, o ambiente natural é prejudicado, e sua beleza primitiva, perdida.

De um modo ou de outro, independentemente de a ótica ser progressista ou conservadora, uma conclusão se impõe no contexto do pensamento brasileiro da segunda metade do século XIX: não há como harmonizar as duas soluções. A modernização não convive com a preservação, de maneira que, num caso e outro, Inocência teria de mudar: liberar-se, transferir-se do local ou desaparecer. Esta circunstância é significativa, pois o romance partira da associação entre a figura feminina e a natureza e, ao final, constata a impossibilidade de manter essa identificação. O fim trágico da protagonista é sinal de que o ciclo modernizador começou a se impor e a dissociação deixou de ser mera hipótese: ela já aconteceu, sendo irreversível o processo deflagrado.

Além disto, Taunay tende sutilmente para a modernização, ainda que à custa da transformação da natureza, apazível aos olhos de quem a contempla, mas de conseqüências desagradáveis para quem experimenta os efeitos de seu primitivismo. Portanto, ele concorda com o projeto de, ao longo do tempo, modificar o comportamento, visão de mundo e funcionamento de um mundo arcaico e, à sua moda, singular.

Esta opção representa uma tomada de posição diante do programa romântico, para quem era essencial a manutenção das estruturas primitivas, as únicas em condições de constituir matéria original para a criação literária. Taunay faz o percurso do Romantismo, valorizando a natureza e o homem integrado a ela, modelo do bom selvagem e da perfeita integração entre o ser humano e o meio circundante. Esta adesão completa ao ideário romântico,

todavia, não ultrapassa o primeiro capítulo; como em *Iracema*, o invasor introduz-se a partir do segundo capítulo, depois do que os efeitos resultantes de sua presença começam a se fazer sentir.

Com isto, o escritor evidencia a fragilidade do modelo romântico, fundado, como já indicara Alencar, num mundo em vias de se perder; ou que devia ser superado, se a nação patrocinadora daquele projeto efetivamente desejava obter reconhecimento e prestígio enquanto Estado, cultura e ser com personalidade própria.

Nascido do bojo da estética romântica e com a responsabilidade de, com mais autoridade, viabilizar as intenções daquela, o romance do interior acaba por colocar o programa de onde saiu contra a parede. Indica serem contraditórias suas premissas: fundava-se sobre o vencido, exaltava o passado, já superado. E, levado às últimas consequências, opunha-se à modernização, ao valorizar elementos primitivos, intocados, selvagens e virgens. Procedia desse modo para afirmar a identidade nacional, sua individualidade, diferença e pujança, em comparação com, de um lado, a ex-Metrópole, de outro, as nações vizinhas.

Todavia, somente a modernização facultaria a desejada equiparação e, perante os demais países da América, a superioridade. Portanto, o programa romântico deveria ser substituído por outro, preferentemente na direção da mentalidade científica de um Meyer, como aponta Taunay. Criador de um típico romance rural, esse ficcionista acaba, pois, por indicar a necessidade de ultrapassar a estética em que se abebera.

Esta, por seu turno, não fala apenas por negativas; se menciona como não deve ser ou poderia ter sido, é eloquente também quando dramatiza a questão central em cima de que se constroem os dois romances analisados, a saber: como pensar a representação da nacionalidade?

Ambas as respostas se assemelham, já que, de certa maneira, Taunay refez o percurso de Alencar, usando-o para refletir sobre o presente: a nacionalidade se associa à natureza e ao mundo primitivo, podendo ser encarnada por uma personagem feminina. A primeira sequência da resposta é peculiar ao Romantismo e constitui regra geral da escola nos vários locais onde floresceu. Porém, a segunda é facultativa e nem sempre foi empregada: o mesmo Alencar criou Peri, antes dele Gonçalves Dias, o tupi do poema *I-Juca-Pirama*. Todavia, *Iracema* e *Inocência*, sob a forma feminina, têm envergadura similar à dos últimos heróis citados, e sua representatividade nunca foi contestada.

A associação dessa representatividade com a mulher decorre do fato de ter sido escolhida a natureza enquanto mediadora da passagem: entre a nacionali-

dade como conceito e o indivíduo que a corporifica, interpola-se a paisagem natural como concretização do primeiro e possibilidade de antropomorfização, dadas as virtudes humanas sugeridas por ela: fecundidade, virgindade, abundância, salientadas desde a literatura colonial. Humanizada, a natureza se revela feminina, convocando uma mulher para encarná-la.

O movimento apresenta certa lógica e, como tal, deu certo. Porém, talvez o sucesso se deva ainda a outro fator, experimentado na época e, quem sabe, inconscientemente expresso: se o país buscava valorizar a nacionalidade para afirmar sua identidade e autonomia, quando estes conceitos eram antes ideais longínquos que realidade palpável, ele somente poderia se fazer representar por um ser cuja emancipação consistia uma utopia distante: a mulher. Vítimas ambos da dominação e dependentes, tinham em comum elementos que os identificavam, de modo que, pelo drama de um, manifestava-se as dificuldades do outro.

Paradoxalmente a emancipação nacional é concebida como alinhamento crescente à Europa, assumindo as opções modernizadoras e imperialistas dessa. Portanto, enquanto superação das marcas primitivas e naturais que permitiram a identificação do país e uma personagem feminina. O avanço na direção do progresso motivará subseqüentemente a dissociação das imagens – uma heroína não mais poderá ser a transfiguração da nacionalidade, embora possa dar vazão ao patriotismo; porém, o país não se libertará dos laços de dependência econômica, de modo que o problema real continua sendo vivido nas duas instâncias, a pessoal e a coletiva, a sexual e a nacional.

Originários de um programa cujas intenções ultrapassavam o âmbito unicamente estético, *Iracema* e *Inocência* dramatizam uma questão que afeta ainda hoje o Brasil e o contingente de mulheres da sociedade nacional. Puderam expressar problemas fundamentais experimentados amplamente por todos; e fizeram-no pela criação de figuras que permanecem como paradigmas até o presente, diante dos quais se posicionam escritores e o público brasileiro. Este resultado eleva-os acima das dificuldades que, se formularam, não souberam resolver; e explica sua atualidade, embora esta seja o que, talvez, se desejasse ver perdida, para se constatar então a autonomia enfim conquistada.

"Helena" de Machado de Assis: Um assunto puramente doméstico

R.A. LAWTON

Tudo é essencial na minha narração.

(Helena, 281)

Qualquer narração se desenvolve necessariamente no tempo e no espaço. E embora se trate neste romance de assuntos em aparência "puramente domésticos", a começar pela morte datada, conforme o uso constante do autor, "às horas da noite de 25 de Abril de 1859" (*H.* 185)¹, o aspecto cronológico não é realmente essencial para o sentido da narração, mais significativa é a sequência dos acontecimentos e sobretudo a divisão deles entre as três épocas irredutíveis, passado, presente e futuro. Mais ainda, o sentimento do tempo alicerçado na consciência de Helena, é assim claramente apreendido e ligado a um conceito de espaço muito claramente definido: a *casa*. Com efeito, o reconhecimento de Helena pelo Conselheiro falecido tem consequências graves para a família e para Helena que as avalia em termos de uma nitidez que não deixa de chamar a atenção do leitor:

"Reconheceu-me; deu-me família e futuro; levantou-me aos olhos de todos e aos meus próprios.

O resto depende de mim, do juízo que eu tiver, ou talvez da fortuna".

(*Helena*, 195)

Portanto, se o reconhecimento de Helena, e o novo *status* que lhe é assim conferido faz dela outra pessoa, a consequência corolária, é de lhe outorgar, plenamente, uma dimensão de tempo que lhe parece fechado por um

¹ *Helena*, 185. A edição citada é a da *Obra completa I*, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1959, vol. I, Romance, pp. 183-295.

lado, o lado do passado, que fica implícito no seu pensamento – palavra que se deve entender, quando se trata de Helena, com o seu peso pleno de reflexão ordenada e coordenada, consciente e calculada ² – e aberto do lado do futuro, que é a dimensão em que a fortuna, no duplo sentido de felicidade e riqueza, se constrói; Helena liga conscientemente futuro e fortuna no instante em que põe pé na casa do Conselheiro Vale, como indica a aliteração, decerto intencional, do autor: "*família, futuro, fortuna*". É a partir deste momento que Helena saindo do seu passado, que deixa atrás de si, e entrando afoutamente em nova casa, entra, simultaneamente, em seu outro ser; mudar de casa é um segundo nascimento, é tornar-se outro ³. Visitando a casa do homem que a reconheceu, Helena toma posse simbolicamente dela, sentando-se no lugar mais intimamente ligado ao Conselheiro Vale, no seu gabinete, na cadeira em que ele costumava dormir alguns minutos depois de jantar.

A casa, genericamente falando, é o teatro ⁴ onde se desenvolvem os acontecimentos narrados, a do Doutor Camargo, a casa da "bandeira azul" onde mora Salvador, aquela em que este morava antes do começo das suas aventuras contadas no capítulo XXV, as que ocupava Helena antes de ser reconhecida, a casa de Cantagalo em que adoce a madrinha de Eugénia mas, principalmente, a casa do Conselheiro, depois de Estácio lá ter chegado e sobretudo de Helena, cuja entrada nela é a da dona de casa ⁵. Ora a particularidade da casa consiste em ser um lugar que possui uma natureza dupla: a casa está no espaço, e encerra em si espaço, a casa é *um dentro* que supõe e exige um *fora*. A fronteira ambivalente entre dentro e fora, o limiar onde se tocam são portas e janelas ⁶, lugares, por natureza própria de transição, enquanto o espaço do dentro é constituído pelas divisões da casa. Estas são também de natureza dupla, sendo proporções de espaço, em que as pessoas se recolhem ⁷, e que permitem ao ser olvidar tempo e espaço exteriores, para poder ocupar o seu próprio espaço interior ⁸. Atinge-se assim

² H, 197: *A flexibilidade de espírito da irmã afigurou-se-lhe a princípio mais calculada que espontânea*. H, 206: à pergunta que se faz Estácio de saber por que motivo, sabendo montar, Helena pediu lições, esta responde que foi por cálculo.

³ H, 194: *Esta casa é tão sua como nossa, faça de conta que nascemos debaixo do mesmo tecto*.

⁴ Cf. *Dom Casmurro*, cap. IX, *A Ópera*, e cap. LXXII, *Uma Reforma Dramática*, in *Obras Completas*, I, 736-38, 805-806.

⁵ H, 195: *Helena acompanhou o irmão. Percorreram parte da casa, ouvindo a moça as explicações, que lhe dava Estácio de tudo com zelo e curiosidade de dona de casa*.

⁶ Sobre a significação simbólica de portas e janelas na obra machadiana v. o nosso estudo *Machado et le Double*, a ser publicado pelas "Publications du Centre de Recherches Latino-américaines", 1985, Université de Poitiers, 1986.

⁷ Cf. por exemplo, H, 241: *Helena ficou com a [carta] que lhe era dirigida; estava sentada junto a uma das janelas; abriu-a e leu-a para si*.

⁸ Cf. Por exemplo, H, 253: *Entre as quatro paredes da casa, limitado a vista pelos arbustos e as flores do jardim, Melchior olvidava o tempo e eliminava o espaço*.

a plenitude do ser, seu total à-vontade. Assim é que o estado contrário, a preocupação, a perplexidade, qualquer ansiedade ou mal-estar se traduz pelo movimento circunscrito a um espaço fechado ⁹ movimento que traduz a incapacidade de a mente sossegar. Nesses momentos de reflexão e de ansiedade, o ser aproxima-se das portas e janelas, particularmente, mas sem passar além. Sair do lugar onde se está assente e correr grande perigo embora o que dá ensejo ou justifica a saída possa parecer inócuo: a entrada de Helena na casa do Conselheiro, o que implica a saída daquele que ocupava antes, é o começo de uma série de peripécias que terminam pela morte dela. Uma modulação do mesmo tema são os passeios matinais a cavalo que lhe valem a alcunha de "andorinha viajante"¹⁰. O enigma que põem essas saídas dá motivo à curiosidade de Estácio, que sente a necessidade, por sua vez, de sair de casa em busca duma explicação. Quando Estácio entra na casa de Salvador, é aí que ouve a narração, feita por Salvador, do que aconteceu a este quando, com vinte anos, por amor de Ângela, ele saiu de casa paterna, revelação que terá como consequência o desfecho fatal do romance. Um resumo preciso e completo dos acontecimentos narrados neste romance, tudo considerado na sua globalidade, consiste em as personagens entrarem ou saírem de casa.

Ou então ficam no interior da casa, ou ainda, mas mais raramente, no interior do espaço fechado junto à casa, ou a percorrer o espaço que separa uma casa de outra. Tendo em conta o que precede, percebe-se que a organização do espaço obedece a um princípio simples: depende dum conceito de dualidade, em relação de oposição complementar. Cada elemento da oposição supõe e exige o seu contrário. Num universo imaginário tão coerente, acontece que a mesma relação existe nas próprias personagens que o povoam e nas relações que estas têm umas com as outras.

Os seres, do ponto de vista mais geral, são concebidos como duas metades ¹¹: a observação se faz, no contexto, em relação a um par, um homem e uma mulher em particular, mas é legítimo estender por sinédoque a relação à espécie humana. É esta a lei a que obedece a economia das personagens. A noção de metade pressupõe a existência de um todo, dividido em duas partes iguais, e portanto de mesma natureza, a unidade preexistindo à dualidade complementar. Este conceito reflecte-se pois, nas personagens que têm a particularidade de ser duplas.

⁹ V. *ibidem*.

¹⁰ A palavra, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1ª ed. Rio de Janeiro, s.d., v. "andorinha" é relacionada com a noção de tempo, evidentemente, e de espaço, pois "a andorinha nidifica em buracos e tocos de pau".

¹¹ H, 235. Eugénia imagina a cerimónia de seu casamento com Estácio: *...enfim talhava já o vestido branco com que havia de levar os olhos a ambas as matades do género humano.*

Esta divisão é bem evidente, por exemplo, na brevíssima descrição – todas as descrições de Machado são breves – do Conselheiro Vale,:

"O Conselheiro, se lhe descontarmos a única paixão forte que realmente teve, a das mulheres, não lhe acharemos outra saliente feição... homem que despendia o coração em amores adventícios..."

(Helena, 190)

Portanto, o Conselheiro que parece uma pessoa acima de toda a suspeita, que pertence à melhor sociedade e que goza da estima e do respeito de seus pares dissimula uma realidade que não corresponde à ideia que se faz dele. Quando se trata de definir as opiniões políticas do Conselheiro, o autor recorre espontaneamente à referência a uma unidade constituída a partir duma dualidade. Se é verdade, diz o narrador que o Conselheiro não adere a partido nenhum, observa-se, porém que

"Tinha, entretanto, tais ou quais ideais políticos colhidas das fronteiras conservadoras e liberais, justamente no ponto que os dous domínios podem confundir-se"

(Helena, 185)

A natureza e a pouca profundidade das convicções políticas do Conselheiro merecem dois qualificativos que rimam – *tais e quais* – que indicam a quase similitude através da quase repetição fónica, como convém a duas metades de si, pois só a consoante inicial marca a diferença (-t/-k-) das opiniões do conselheiro. A especialização vem expressa por uma metáfora que define o lugar onde se encontram convicções que se matizam a tal ponto de se poderem confundir. A frase seguinte abre perspectivas sobre a vida do Conselheiro a que se aludiu no campo da descrição referida:

"Se nenhuma saudade partidária lhe deitou a última pá de terra, matrona houve, e não só uma, que viu ir a enterrar com ele a melhor página da sua mocidade" ¹².

(Helena, 185)

¹² Sobre o homem como livro cf. R. A. Lawton, "*Propos sur* Memórias Póstumas de Brás Cubas", in *Caravelle*, XXII, 1974, 99.

Evidentemente, a justificação das duas frases não é fortuita, e insiste na vida dupla da personagem. O mesmo se observa quando o autor fala ao de leve na "metade" do Conselheiro que – e o facto é digno de nota – não tem nome¹³. Trata-se de personagem muito diferente, até de natureza oposta:

"A mãe de Estácio era diferente; possuía em alto grau a paixão, a ternura, a vontade, uma grande elevação de sentimentos, com seus toques de orgulho que é apenas irradiação da consciência. Vinculada a um homem que, sem embargo do efeito que lhe tinha... teve a força de vontade para dominar a paixão e encerrar em si mesma todo o ressentimento".

(*Helena*, 185)

É de salientar nesta descrição não só a insistência nas qualidades da pessoa, mas ainda e sobretudo a diferença de orientação psicológica entre ela e o Conselheiro: enquanto este está voltado para o exterior, a periferia do seu ser, a mãe de Estácio volta-se para o interior de si: encerrou em si o seu ressentimento, consciente como ela estava da falsa imagem que seu esposo apresentava ao mundo.

E que, com toda a certeza, seu filho, que lhe herdara as qualidades, ignorava por completo. Compreende-se portanto o assombro com que Estácio toma conhecimento do testamento do pai no qual este reconhece Helena como sua filha, nascida da ligação com D. Ângela de Soledade, e onde exprime a vontade de D. Úrsula, irmã do Conselheiro, e que também nada sabia dos amores extra-conjugais do irmão nem da existência de Helena, considera a filha do Conselheiro como uma "intrusa", Estácio que perde, com o reconhecimento de Helena, uma parte da herança, acolhe com generosidade fraterna sua irmã, que tanta falta lhe fazia até então, vendo nela uma "intermediária que amava antes de a conhecer" ¹⁴.

Contudo, embora na apresentação da personagem de Estácio se marque a coerência, torna-se evidente no decorrer do romance que ele não se subtrai à dualidade inerente, no universo machadiano, a todo o ser humano; nota-se nele uma certa bi-sexualidade psicológica: "Abaixo da cabeça máscula, hávia um coração feminino" ¹⁵. A dualidade do seu ser revela-se nas suas relações

¹³ Cf. *H*, 195.

¹⁴ *H*, 192: *Entre sua mãe e as demais mulheres faltava-lhe essa criatura intermediária, que ele já amava sem conhecer...*

¹⁵ Convém chamar a atenção para uma observação de teor semelhante que Estácio faz a Helena durante o passeio a cavalo. Após as considerações de Helena sobre "a pura liberdade", diz ele: - *Você devia ter nascido... - Homem? - Homem e advogado*. E acaba com ironia inconsciente: *Nem estou longe de crer que o*

com Eugénia, a filha do Doutor Camargo, a que está "ligado por amor". Mas os sentimentos de Estácio hesitam entre tibieza e fervor¹⁶; um súbito arrufo de Eugénia é causa suficiente para que Estácio adie o pedido em casamento, e daí nasce nele um efeito ambivalente, simultaneamente agro e doce.¹⁷

Vai crescendo a perplexidade de Estácio nas suas relações com Helena, com quem partilha o mesmo espaço. À medida que Estácio vai conhecendo melhor Helena, sente-se sempre mais atraído; Helena ocupa constantemente o seu pensamento e faz nascer nele "dois sentimentos diferentes"¹⁸: a afeição que lhe parece natural entre irmãos, e uma "estranha impressão que ela fazia sentir"¹⁹ que Estácio não entende e que aliás o narrador não esclarece, "estranha impressão" que talvez aumente e aguçe a melancolia súbita de Helena e justifique o seu pedido a Estácio, ao fim do passeio a cavalo, que ele lhe comunique, todas as más impressões que tivesse a seu respeito, insistindo no que ela declara ser uma verdade:

"Sobretudo, peço-lhe que escreva em seu espírito esta verdade: é que sou uma pobre alma lançada num turbilhão".

(Helena, 209)

Nada do que Estácio já observou pôde convencê-lo de semelhante "verdade". E alguma surpresa devia ter causado também a desenvoltura e o perfeito a-vontade duma moça de dezassete anos que passou com tão aparente facilidade do colégio para a família do Conselheiro Vale, que lhe é perfeitamente estranha, tornando-se, em pouco tempo, aceita por todos. Especialmente por Estácio, "ligado por amor" a Eugénia Camargo e de mais a mais incapaz, dada a sua juventude – ele tem dezoito anos –²⁰ a dar-se conta da realidade da "estranha sensação" que o habita, que ele reconhece, porém, como indecoroso, sendo Helena sua irmã. Participa também da "estranha sensação", pelo menos num primeiro tempo, o efeito que produz em Estácio, a mutabilidade, deveras surpreendente, que é a modulação da dualidade, que é essencialmente a *duplicidade*, de Helena. No fim da sua primeira visita da casa dos Vale, em que acaba de entrar, desce, pelo braço de Estácio, à chácara:

o próprio cativo lhe parecerá uma bem-aventurança, se eu disser que é o pior estado do homem. Pois é esta a verdadeira situação de Helena.

16 H, 199.

17 H, 202.

18 H, 205.

19 H, 199.

20 H, 191: *Daf veio que, aos dezoito anos conservava êle tal ou qual timidez infantil...*

"Fôsse influência do lugar ou simples mobilidade de espírito, *Helena* tornou-se logo outra do que se revelara no gabinete do pai. Jovial, graciosa e travessa, perdera aquela gravidade quieta e senhora de si com que aparecera na sala de jantar; faz-se lépida e viva, como as andorinhas".

(*Helena*, 195-96)

A observação desta mudança provocou o espanto de Estácio ²¹, que procura como pode uma explicação e, sobretudo, que não fica mal impressionado. Durante algum tempo, a reacção dele é uma "prudente reserva"²². As quatro primeiras semanas de convivência são empregadas por Estácio e Helena a observarem-se como se observam dois exércitos, um face ao outro. Mas os exércitos não são de igual valor.

Estácio recebera boa parte das qualidades da mãe, paixão, ternura, ainda um pouco de timidez junto a certa gravidade jovial e familiar, sóbria e forte sensibilidade, "áspero consigo, sabia ser terno e mavioso com os outros", consciente da classe a que pertence, de seus deveres e direitos, elegante, polido. ²³.

Helena merece plenamente o nome prestigioso de que a dotara o seu criador:

"Helena tinha os predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família. Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo, era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres. Helena praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interêsse e gosto, frívola como os frívolos, grave com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade. Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes".

(*Helena*, 195-96)

²¹ *H*, 196.

²² *H*, 197.

²³ V. "O retrato de Estácio", *H*, 191.

As relações entre Estácio e Helena são traduzidas numa metáfora de claras conotações militares ²⁴. As primeiras semanas de Helena em casa dos Vale é

"um tempo de esperança, de hesitação, de observação recíproca, um tatear de caracteres, em que de uma e de outra parte procuravam conhecer o terreno e tomar posição".

(*Helena*, 196)

E Estácio, a pouco e pouco, é "deslocado, "arrancado" – tal é a expressão mesma do autor – da sua posição de prudente reserva pelo estrategista superior que é Helena. Pois os resultados dos "procedimentos" dela são uma série de actos premeditados e deliberadamente concentrados em vista de obter, precisamente, esse deslocamento, alvo que ela nunca perde de vista. A previsão, a vontade de construir o seu futuro, logo entrevisto e almejado no momento em que pôs o pé na casa do homem que fez dela, juridicamente, a sua filha, e a que o autor alude, quando fala em "probabilidade de triunfo", e a que pensa Helena mesma quando, avaliando esta probabilidade com perfeita perspicácia, aprecia devidamente os perigos e dificuldades que terá que superar, e que pensa que pode superar:

"Reconheceu-me; deu-me família e futuro... O resto depende de mim, do juízo que eu tiver, ou talvez da fortuna".

(*Helena*, 195)

Não há dúvida que Helena concebera desígnios que tencionava pôr em prática para captar a confiança e a afeição da família; conheceu de antemão, e instintivamente, aquela arte e da sua virtuosidade o romance dá ampla prova. Além das qualidades naturais, possuía Helena em alto grau as prendas da sociedade que são as armas que ela sabe manejar com perícia, com paciência quando é necessário, às vezes com resignação "não humilde, mas digna", pois o seu alvo constante é conseguir "polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis" ²⁵. São estes todos verbos activos, projecções da sua energia e vontade, que se dirigem contra o mundo, sentido, por definição, como adverso e inimigo. O retrato de Helena sugere, e até sublinha, detrás das qualidades excepcionais dela, uma vontade, mais, uma agressividade que precisa e exige a submissão de outrém; até quando mostra grande dedicação ao

²⁴ Cf. a esse respeito Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, 1939, pp. 240-42.
²⁵ *H*, 197.

tomar conta de D. Úrsula doente, regendo ao mesmo tempo a casa, reduzindo finalmente a aversão da tia de Estácio, que se muda em gratidão, é legítimo ver, sob a bondade aparente, um cálculo dissimulado: tornar-se, realmente, e visivelmente dona da casa, por todos *reconhecida*. Com efeito, depois do sarau organizado para distrair D. Úrsula, convalescente, "ficou mais patente que nunca a preponderância ganha por Helena, que se tornava a verdadeira dona de casa, a directora ouvida e obedecida" ²⁶. Era esse o resultado desejado e a que tendia todo o esforço consciente de Helena.

Porém, é neste lance que o comportamento de Helena muda de maneira imprevisível por causa de um acontecimento que lhe tira todas as armas que até lá soubera empregar com tanta eficácia e que faz da sua força fraqueza, e grande; ela ama, mas de um amor "sem esperança e sem futuro" ²⁷. Até o momento em que ela reconhece o amor que sente por Estácio, que pensa ser seu irmão e que, por conseguinte, "sabe" que não pode nem deve amá-la, Helena é uma comediante à força, condenada ao dever da dissimulação porque a sinceridade seria a sua perda. Vivia num terrível constrangimento psicológico nascido de uma situação ambivalente, por um lado, filha reconhecida de um homem que não era seu pai, e, por outro, filha de um pai que as circunstâncias obrigavam a dissimular a paternidade que reconhece quando tal reconhecimento tem por única consequência vedar a Helena qualquer espaço onde a vida fosse possível. Helena não soube recusar "transpor o abismo" ²⁸ que a separava da família Vale. Na verdade, Helena teve juízo, como dizia na encomendação que ela se fez a si própria. Numa palavra Helena não soube ficar no seu espaço: nem o espaço que lhe coubera por nascimento, nem o espaço que lhe viera por herança, por "fortuna". Nem pode entrar no espaço que lhe era devido, a casa de seu pai carnal, a casa da bandeira azul.

As visitas repetidas a essa revelam, tanto a Estácio como a Helena uma dimensão deles mesmos que não conheciam, um meio espaço, um meio-termo de ser, um meio termo da felicidade, que mal entrevêm, parece inacessível, interdito por ser, justamente, nem cá nem lá, e no mundo machadiano só cá ou lá, mas no meio não.

²⁶ H, 220.

²⁷ H, 252: são palavras de Estácio.

²⁸ Esta noção pertence, a fiarmo-nos na leitura de *Helena*, às crenças essenciais de Machado como uma pessoa, nota 14, que Estácio concebe Helena como uma pessoa "intermediária". E ela é, de facto, duma gravidade, igualmente distante da frivolidade e do tédio (H, 191); Helena estima que o melhor de tudo é este meio-termo de Andaraí; nem estamos fora do mundo, nem no meio dele, (H, 244); Lendonça, tomando a Andaraí, achou em Helena... um meio-termo que o continha a ele próprio... (H, 248); Estácio, depois de visitar a casa de Salvador é assim descrito: Semelhante ao transviado florentino, achava-se no meio de uma selva escura, a igual distância de estrada reta - direita via - e da fatal porta onde temia ser despojado de todas as esperanças. nada sabia, nada conjecturava; eram tudo novas dúvidas e oscilações (H, 265). Há numerosos exemplos.

Reconhecida por todos como membro da família dos Vales, mas conhecido a falsidade da sua situação, que é de aceitar o equívoco em que a colocaram os pais dela ²⁹, Helena morre porque não lhe é possível aceder à verdade da sua própria identidade: fica fora de si. Protege-se contra si mesma ao obrigar Estácio a pedir Eugénia em casamento: imagina que Estácio, casado, estaria fora do seu alcance, moralmente, da mesma maneira que, em ela casando com Mendonça, pensava, esperava tornar-se inacessível, isto é, ocupar um espaço protegido, realmente seu. A morte, providencial, trouxe a única solução ao dilema de que não pode sair. Só na cova, Helena encontra, afinal, o espaço inviolável que convém a uma individualidade como ela, o espaço que é propriamente e unicamente seu, entrando assim também na eternidade.

Decerto não foi por acaso que Machado deu ao protagonista deste romance o nome prestigioso e misterioso de Helena de cujo mito, que tem conhecido uma fortuna literária diversa ³⁰, esta *Helena* constitui um avatar abasileirado. A personagem é banalmente humana, pertencente a um mundo "puramente doméstico", tão afastado quanto possível daquele dos deuses da Antiguidade ou das personagens do mundo homérico. Se o mito supõe a existência de um sistema com a sua lógica própria ³¹, convém reconhecer na personagem mitológica no contexto brasileiro dos últimos trinta anos do século dezanove brasileiro, mas uma verdadeira adaptação dos elementos do mito à lógica machadiana cujas grandes linhas foram acima indicadas.

Fundamental para a narrativa toda são conceitos de religião cristã em que o interdito do incesto constitui uma barreira que se não pode transpor – outro abismo – sempre presente no pensamento de Helena e de Estácio. Em segundo lugar, deve-se levar em conta as convenções relativas à legitimidade da descendência, e de todas as prevenções a isto ligadas, a vergonha e o escândalo, feridas mortais, manchas inaceitáveis para um coração como o de Helena.

No que diz respeito à própria Helena mesma, ela não é raptada, como na lenda, mas aceita a intrusão numa família a que não pertence, e presta-se, com habilidade e lucidez, por amor de seu pai carnal ³², a desempenhar um papel de

²⁹ V. a narração de Salvador, *H*, 286.

³⁰ Jean-Louis Backès, *Le Mythe d'Helena*, Adosa, Clermont-Ferrand, 1984, 184 p.

³¹ Op. Cit., p. 7.

³² Op. Cit., p. 29: "C'est une faute commise par ce roi [Tyndare] qui détermine le destin d'Hélène... car Tyndare, sacrifiant à tous les dieux oublia la seule Aphrodite". Ela vinga-se nas filhas do rei. Cf. a declaração de Salvador, *H*, 286: *Se nesse ato decisivo de Helena há culpa, é toda minha.*

impostora. Ora, ela bem sabia que a "probabilidade de triunfo" exigia que ela "tivesse juízo", o que implica a mobilização de todas as qualidades e recursos de seu ser com resultados acima indicado, enquanto não é vulnerável. Logo que cessa a sua invulnerabilidade, a que põe fim o seu amor por Estácio ³³, perde a sua qualidade de construtora activa e calculadora de seu futuro e torna-se uma simples agente, "rebelde e passiva". Confessa, perante o tribunal doméstico ³⁴ a sua culpa não pelos seus procedimentos, mas pelo que lhe aconteceu ³⁵ e admite, por conseguinte que deve assumir as consequências. No fundo, posto que Machado definisse o seu romance como um drama ³⁶, provavelmente por causa da natureza do mundo que ele descreve, o romance de Helena é uma tragédia, doméstica que seja, mas, nem por isso menos trágico, esse destino aniquilado ³⁷ *por não ter juízo*.

³³ H, 286: ...Ela não passou de simples instrumento, instrumento rebelde e passivo.

³⁴ H, 268 Achou-se num tribunal doméstico...

³⁵ H, 276: A culpa do que me acontece não é minha.

³⁶ H, 268: Cometi um erro, e devo expiá-lo.

³⁷ H, 238: O que ele [Estácio] não podia prometer era conjurar o drama que ia enfim desenvolver-se, intenso, funesto e irremediável.

Para uma retórica da *stasis* em *o galo e o cata-vento* de Mauro Mota

JOHN M. PARKER

Na leitura, ainda inédita¹, que faço de *Elegias* (1953), primeiro livro de poemas de Mauro Mota, traço um caminho que, partindo da luta contra a morte (sobretudo nas "Dez elegias"), passa por uma visão da vida como breve itinerário que permite ao homem adquirir uma certa bagagem que leva consigo para o "outro lado", e termina na herança que o poeta deixa aos outros: a fixação do momento efêmero na imagem poética que sobrevive a ele, poeta:

branca, imóvel, calada, prisioneira,
submersa, ouvindo a música incessante
da eterna ronda da água carcereira.

("Soneto lacustre", Mota, 1975: 84)

Noutro lugar (Parker, 1985), classifiquei a visão plasmada nos processos estilísticos desse mesmo livro como "movimento em estrutura imutável" e, a respeito da poesia do volume que se lhe seguiu (*Os epitáfios*, 1959) empreguei a expressão "movimento em suspensão" para descrever a forma de tensão criada por forças contraditórias e caracterizada pelo paradoxo expresso no oxímoro. Um caso exemplar seria o pássaro empalhado do poema "Pássaro do Museu do Ginásio Pernambucano" (Mota, 1975: 41), o "veloz cativo" que:

de asas abertas,
só não voava sob o peso nelas
de uma carga de vôo e de infinito.

¹ Faz parte do livro que estou em vias de preparar sobre a poesia de Mauro Mota.

O que impede o pássaro de voar não é a morte, mas, paradoxalmente, o excesso de vida, que sobrepõe a arte à realidade: o pássaro, convidado a reintegrar-se na realidade, permanece antes como artefacto na vitoriosa imagem poética. Noutro poema ("Janela da Rua Amélia 451), uma janela se transforma em pássaro na tentativa frustrada de fugir de volta ao bosque donde viera a madeira que "morreu" para lhe dar forma:

Vôo de ave carpinteira cega, de asas
e costelas serradas, vai e volta
nas próprias grades presa...

(Mota, 1975: 64)

Esta janela-pássaro "Pousa no pouso cárcere" – lembremos a "água carcereira" – e o galo do poema-título do novo livro (*O galo e o cata-vento*, 1962) "Pousa no topo da haste" donde, "Cego e preso", procura pelo espaço:

a madrugada
em que lhe possam rebentar o canto
e o vôo metalúrgico das asas.

(Mota, 1975: 36)

Enquanto noutro poema, a bengala do título, querendo retomar a sua "perdida condição":

tenta replantar-se em vão,
e é arrancado novamente
cada vez que toca o chão.

(Mota, 1975: 23)

Em qualquer dos casos, a vontade de fugir a uma condição a que vou dar o nome de *stasis*, empregando a palavra grega em parte para evitar confusões entre *estase* e *êxtase*, mas principalmente para poder fugir ao sentido de "estagnação" e de "paralisia" que o primeiro termo tem em português. Queria, antes, acentuar a ideia de "paragem" e o sentido de uma imobilidade dependente de forças opostas ou movimento que é limitado por qualquer força contrária ou restritiva. Um exemplo é o conceito de prisão, na forma mais fácil e imediata da própria palavra e de derivados do mesmo radical: *prender*, *preso*, *prisioneiro*. Por um lado, encontraremos a vontade de prender, no sentido de

reter, a imagem da mulher amada, ("Ausência"), ou de prender o passado, com o significado duplo de segurar mas como se fosse dando ordem de prisão, que é o que sucede no poema "Rua do Crespo (1870) em litografia de Schlappritz":

Um soldado a cavalo
o que tanto vigia?
Ah, se prender pudesse
esse tempo e esse dia!

(Mota, 1975: 25)

Quem quer *segurar* o tempo é o poeta, ou mais propriamente o enunciador do texto, mas fá-lo-ia através do soldado, que *prenderia*, policialmente, o tempo, mais especificamente o próprio dia, que o artista da litografia também já prendeu, ao gravar a cena. Aqui, portanto, predomina o sentido de *paragem*, a vontade de fazer parar o tempo, que não é outra coisa senão manter vivo o passado, atitude frequente na poesia de Mauro Mota.

Outro é o sentido de *preso*, já encontrado em "O galo e o cata-vento" (o galo "Cego e preso") e que volta a aparecer em "O alvo" cuja "imóvel fera" se traduz em "alvo preso". Tal como o morto "Prisioneiro das lajes/e do musgo", de "Trânsito" (Mota, 1975: 34), e o duplo, ao mesmo tempo "prisioneiro e testemunha/dessa prisão perpétua", de "O espelho" (idem: 24), a sua prisão é involuntária e parece refletir um problema já antigo da geração com que Mauro Mota se identificou, a *geração de 45*. Numa poesia de teor formalista e altamente metalinguístico, que manifesta uma preocupação constante pelo relacionamento entre o poeta e a sua criação, não admira que se fizesse sentir também a problemática da dicotomia "eu poético"/"eu empírico". Este e a realidade em que está inserido constituem uma prisão para o "eu poético", que ou procura evadir-se (fuga para o passado ou para paraísos imaginados) ou luta por superar a realidade através do poema-artefacto de vida própria. E o texto pode, neste último caso, ser, ao mesmo tempo, o cenário desta luta, como sucede, a meu ver, em "O galo e o cata-vento". Neste poema, a situação se apresenta desde o título com alguma clareza, apesar da ambiguidade inscrita na conjunção, que pode unir ou opor os dois conceitos. E esta ambiguidade será mantida ao longo do texto, pois se os versos iniciais se encarregam de nos informar que o galo é "peça branca do cata-vento", tratando-se de um galo, "esculpido em folha" que é obrigado a seguir os movimentos do cata-vento, a ligação dos dois nunca é dada como fusão ou

união completa, e o poema vai acompanhar a luta do galo por sobrepor-se à sua condição. Vejamos o texto:

Pousa no topo da haste como peça
branca do cata-vento, na cumieira
da casa. O cata-vento gira, e o galo
mudo, esculpido em folha, só, no aéreo
poleiro, também gira, gira, gira.
Ventos catados pelo cata-vento
tentam levá-lo. O galo, todavia,
não vai. (Come as rações da ventania).
Permanece trepado no mirante.
Estica, às vezes, o pescoço de aço
— para onde? Cego e preso, pelo espaço
o que procura? Espreita a madrugada
em que lhe possam rebentar o canto
e o vôo metalúrgico das asas.

(Mota, 1975: 36)

Notar-se-á que o soneto divide-se em duas metades quase iguais, pois a meio do sétimo verso dá-se uma mudança prosódica brusca. A ausência de rima e ao enjambement sistemático, envolvendo um alto grau de solidariedade gramatical, sucedem-se rimas, consoantes ou toantes, e fins de verso com pausa marcada ou cuja continuação sintática, sendo pouco solidária, não favorece o *rejet*. A adversativa vinca, claramente, a recusa do galo a deixar-se levar pelos ventos de uma realidade exterior, de que ele apenas aceita o sustento essencial. Entretanto, o cata-vento desapareceu e se o galo continua no mesmo sítio é já com outra postura, pois "trepado no mirante" indica a sobrançaria que nos habituamos a associar com o rei do quintal. Mas o poeta não nos deixa esquecer que se trata dum símbolo estético ("pescoço de aço"), acentuando, depois, o aspecto artesanal do trabalho poético quando remata falando do "vôo metalúrgico das asas". Ainda diria, para rematar, que a relativa frequência das consoantes /p/ e /t/ nos terceiros poderia ser entendida como signo icônico sugestivo da palavra *poeta*.

Dado o exemplo, pode-se avançar na procura de elementos textuais que, em diversos níveis, parecem traduzir o conceito proposto. Depois de lembrar a natureza quase emblemática dos títulos das anteriores coleções de poesia de Mauro Mota (*Elegias*, *Os epitáfios*), começaria por estudar os títulos dos poemas que integram o presente volume. Sem enumerá-los um por um, creio

que se podem caracterizar, dum modo geral, ou por possuírem o denominador comum de não serem semoventes (locais: "O engenho", "A casa", "Domingo na praça", objectos fixos: "O muro", "O espelho", "Cacto", ou não: "O guarda-chuva", "A bengala", "A semente") ou por sugerirem a descrição de um ser humano ou animal ("A rendeira", "Cantiga de lavadeira", "O navegante", "O companheiro", "O fuzilado", "Inquilinos", "O galo") ou ainda por uma nota abstrata pouco orientada para movimentação ("Psicoterapia", "Pastoril", "Litania do amanhacer", "Canção", "A dádiva", "Pianíssimo"). Não, evidentemente, que os títulos sejam concludentes, mas a verdade é que poucos poemas em *O galo e o cata-vento* despertam pelo título uma expectativa de motivação. Alguns, sim. "Caminhos", por exemplo, mas aí vamos encontrar "o viajante preso": trata-se da água do moinho que "(Faz do giro sobre o eixo / seu eterno caminho)" (Mota, 1975: 26). Ou "A viagem", mas ela é a vida, e "apenas começa/tem de ser terminada" (idem: 31). Sobretudo, talvez, "Rondó ferroviário", caso à parte pela repetição do verbo *correr*, mas quem corre é "Francisco, o menino doido" (idem: 27-8), fingindo ser o trem de corda que o pai não pudera comprar. Em "O navegante" há águas que correm, mas o navegante é um morto e as águas são o rio imaginário que o leva para um destino desconhecido.

O que se encontra pouco, então, nesta coleção de textos é, sobretudo, locomoção, deslocação, movimento linear de um lugar a outro. E quando existe, opõe-se-lhe uma força restritiva, invertendo de certa maneira a situação criada no poema "O galo e o cata-vento". A esquizofrenia do menino doido não nos aparece como alternativa propriamente viável à realidade, mas antes uma realidade por demais desagradável que contamina uma inocente e imaginativa brincadeira infantil. Em "O vôo e a sombra", diria que o poeta assume a máscara de um pássaro que vai criando o seu caminho:

O teto ornitológico. A planície,
longe. O caminho, em cada avanço, criado.
O azul. Contudo, aberto para ouvir-se
o canto, para ser ouvido, entoado.

A força restritiva, no presente caso, parece ser a aceitação por parte do poeta do contacto com o público através da sua poesia, já que o texto "criado" é "para ser ouvido". Daí, então, o malogro do seu esforço para manter-se superior à realidade:

Voa para alcançar-se esse viajante
pássaro. Sem interromper, durante
um minuto sequer da sua viagem,
esse cair da sombra, a decepção
de ver e sentir ferida a imagem
rastejante do vôo pelo chão.

(Mota, 1975: 38)

O movimento horizontal do vôo não consegue livrar-se do "cair da sombra", da sua própria imagem "rastejante", que é como quem dissesse imobilizada, quase a paragem, a *stasis*: o *eu poético* nunca podendo voar suficientemente alto para escapar ao peso do eu empírico. Existe, digamos assim, uma força vertical que se opõe ao avanço linear ou horizontal. Voltamos a encontrar algo semelhante na pena de pássaro que cai ao chão em "Soneto plumário", apenas esta "nota de canto, ainda um pouco da ave" (idem: 20) deve ser o poema que se desligou do poeta numa espécie de morte, pois tinha "Na haste, a gota de sangue da agonia". Não pode falar-se aqui de um peso que embargasse o vôo, pois a pluma é, evidentemente, uma "coisa aérea, / leve", mas sendo ela sinédoque de ave e metônimo da arte, o poeta, o que "pousa" no chão "exânime, caída" seria também a ave, e daí o poeta, pois quando se afirma que:

a pluma exânime, caída,
era música e sal, era o gemido
migrante da asa e a lágrima do vôo.

(idem:20)

"asa" e "vôo" serão, respectivamente, sinédoque e metônimo de ave, e os dois também remeterão por metonímia cultural ao poeta, ser alado e leve, segundo Platão (no *Ion*). É como se cada acto de criação fosse uma pequena morte, uma paragem, outra vez a *stasis*.

Nestes dois textos existe, mais explícita no primeiro, uma situação de dualidade espacial: o movimento horizontal nas alturas é sofreado por uma queda vertical para um ponto fixo cá em baixo. Em termos ideológicos – e não faltam outras indicações na poesia de Mauro Mota – estaremos perante uma visão do poeta como ser de eleição, superior aos outros homens e ao mundo material(ista) em que se vê obrigado a mover-se e de que não deixa de depender em algum grau. E onde por ventura se sente pouco à vontade, como

no símbolo baudelaireano do albatroz, representação já clássica da dicotomia *eu poético*/eu *empírico*. Em *O galo e o cata vento* vamos encontrar outros textos sobre animais, em que a noção de *stasis* se instala fortemente e que talvez permitam uma leitura baseada no conceito da máscara poética. Nos poemas *Pastoril - I* e *Pastoril - II* o poeta nos apresenta duas vinhetas do sertão nordestino em circunstâncias tragicamente frequentes: a seca e a enchente. Trata-se, em cada caso, da morte de um boi, mas os textos, de oito versos cada, me parecem muito curtos para, apesar de seu teor epigramático, terem uma intenção "participante" bastante rara neste poeta e que, ademais, se diluiria num volume isento de preocupações dessa natureza. Por outro lado, o certo é que, nos dois casos existe certa dualidade na figura do boi e custa aceitar uma leitura meramente formalista. Vejamos os textos:

Pastoril - I

Verdes lembranças do pasto
pelo chão oco ruma.
Pesa-lhe o som do chocalho.
De couro curtido ao vivo,

sob o mormaço, para onde
o boi a si mesmo puxa?
Deita-se em cima da sombra
com medo que a sombra fuja.

Pastoril - II

A cheia o mugido afoga,
e o boi morto, rio abaixo,
o seu cadáver transporta.
Os duros remos nas patas,

a ironia pastoril
na viagem fluvial póstuma.
Barco holandês submerso
com os dois mastros de fora.

(Mota, 1975: 37)

Os pontos centrais para a leitura que vou propor serão: 1) a alusão ao "som do chocalho" e ao "mugido", 2) a separação em duas personalidades do boi que "a si mesmo puxa", que "Deita-se em cima da sombra" e do que "o seu cadáver transporta", e 3) a *stasis* explícita ou implícita no dístico final de cada texto. A que deve ser acrescentada a necessidade de ler os dois textos em cadeia, obedecendo à numeração dada pelo poeta, sem que, por isso, seja posta de lado uma certa sobreposição que talvez se imponha também, visto tratar-se de situações opostas mas, igualmente, de limite, nos condicionalismos físicos do sertão.

Através de associações intertextuais (com o poema "Os sapatos", de *Elegias*), as referências em "Pastoril - I" a "verdes lembranças do pasto" (notando a hipálage) e a "couro curtido" sugerem os ideais da juventude e as

dores sofridas na vida. O "som do chocalho" lembra ao boi a sua condição, digamos que a situação do *eu poético* cativo da realidade material em que está inserido o *eu empírico* – e a alusão é reforçada intertextualmente pelo poema "O boi de barro" (*Os epitáfios*), em que a frase "Toca o chocalho" assinala o insucesso do projecto estético em face duma realidade excessiva (Parker, 1985: 196-197). Aqui também a realidade é excessivamente violenta: não há saída para os dois, o *eu empírico* imobiliza o *eu poético*, que teria fugido. A focalização interna empregada nos primeiros versos deste texto reforça a noção da presença do *eu poético*, pois significa a identificação do poeta com esta face do seu duplo ser. Já no segundo texto a voz do *eu poético* é silenciada no primeiro verso e os dois são reunidos na morte, viagem reduzida à *stasis* na imagem do "Barco holandês submerso". O poeta comenta "a ironia pastoril", alusão provavelmente à poesia bucólica e talvez aos pastores nordestinos, que primam pelos aspectos estéticos e, no caso da primeira, pela apresentação de ambientes e personagens idealizados.

O boi, pela sua utilidade, pela sua fácil inserção na coletividade e pela sua própria natureza bovina, se associa de modo elucidativo com o estatuto dum *eu empírico* que faz peso sobre o *eu poético* em situações cuja carga de realidade é brutal demais para um projecto predominantemente estético. Não sendo homem do sertão, nem por isso Mauro Mota podia procurar nele a evasão no passado, melhor na ressuscitação do passado, da zona da mata e da cidade do Recife, que ele substitui a um presente menos aceitável, visto que a seca e as enchentes foram sempre constantes da vida precária dos sertanejos. Estes tiveram o seu poeta vingativo no autor de *Morte e vida severina* e de muitas outras composições em que João Cabral de Melo Neto combinou a secura do seu verso com a sequidão pedregosa e mortal do sertão.

Já o touro me parece mais indicado para encarnar a dupla do poeta com vantagem para o *eu poético*, já que é encarado com respeito. O suficiente para lhe ter sido erguida uma estátua que poderia servir de ponto de partida para o texto que estudo a seguir. Mas Mauro Mota desenvolve-lhe, desde os primeiros momentos, a dupla natureza que revela o seu estatuto simbólico. O poema se chama "Slide chileno":

O touro: ei-lo
imóvel sobre o gelo.
A pata no ar, inconcluído o passo,
bandarilhas de neve no cachaço.

O touro: ei-lo

de pé. Quem o sustenta
 na ironia da morte sob o frio?
 Ainda o bafo taurino sai das ventas,
 em torno, congelados, o urro e o cio.

Estátua de si mesmo nesta praça
 andina, couro e cornos feitos bronze,
 espera o touro imóvel sobre o gelo
 uma lança solar que o desmorone.

(It. 37-38)

Aqui a situação de *stasis* se faz presente desde o dístico de abertura: o signo inicial (eis) nos leva direito a um dos signos-chave da *stasis*, o adjetivo "imóvel", que voltará a aparecer, em contexto lexical idêntico ("imóvel sobre o gelo"), no dístico final. O texto sobrepõe duas imagens: a duma estátua que terá servido de ponto de partida e a dum touro numa praça de corrida, parecendo, no entanto, ser esta a primeira, que o processo poético vai transmutando na outra até o touro se transformar em "Estátua de si mesmo". Desta maneira se produz uma terceira imagem, pois as agramaticalidades miméticas (o gelo, as "bandarilhas de neve") deslocam o touro do seu ambiente habitual de luta – a praça de corridas banhada de sol – para a região da semiose. Na procura de significância² será necessário deslocar, também, da mimese a imagem do touro com a pata suspensa, "inconcluído o passo", que no nível semiótico terá o valor de *stasis*, a paragem, o movimento imobilizado. Mais radical, talvez por ser mimeticamente agramatical, é o congelamento da voz e da seiva vital do bicho, transferência para a semiose do momento que antecede à queda, na praça, do touro vencido e morto. Momento que, no poema, o touro supera ao se transformar em estátua, a própria imagem da *stasis*, que até o signo linguístico representa iconicamente. Assim, escapando embora à sua condição real, que poderá representar o *eu empírico*, e apesar de se elevar a um ponto alto (a praça nos Andes) onde o *eu poético* estaria liberto do *eu empírico*, o touro fica preso na figura que o representa, mimeticamente.

Voltamos, aqui, à noção inicial contida na palavra *prender* e derivados. Se alguma conclusão pode ser tirada, será talvez esta: que o poeta reconhece, no fundo, a impossibilidade de desligar-se de seu *eu empírico*. Aliás, deixa isto bem claro num pequeno texto lapidar, "*O companheiro*":

² Para as noções de *agramaticalidade mimética* e *significância* ver Riffaterre, 1980: 1-22.

Quero deixar-me longe. Separar-me
de mim. Abandonar-me. Ser-me estranho.
Parto, mas, onde chego, me reencontro.
Despeço-me de novo e me acompanho.

(Mota, 1975: 30)

Esta dualidade tem o seu preço, como se viu, mas é um preço que a qualidade da poesia produzida amplamente compensa. Ao mesmo tempo, não lhe faltam vantagens, já que permite ao poeta, através do *eu poético*, habitar simultaneamente dois espaços temporais. Transpondo o espaço, em "A casa", nos dirá: "La estou como eu era" (Mota, 1975: 29); da estranha experiência de "Domingo na praça" concluirá: "Sou, domingo na praça, um momento o que fui" (idem: 35). Noutros casos, porém, o *eu poético* perde o contacto; pergunta, ansioso, "Para onde fui?" ("Canção"; idem: 31), ou, no mergulho no passado, "Procuro-me, e não me acho". ("Itinerante"; ibid.). A dupla situação se representa, com alguma frequência, através da preposição *entre*, sugerindo um ponto fixo, a *stasis*, que impede a desassociação dos dois "eu", deste ser a quem, em "A dádiva", se dá o nome de "ambíguo" (i. e. proveniente de duas espécies).

O galo e o cata-vento é um livro de tensões e de interrogações. Volto a insistir que nada tem de estagnação o conceito de *stasis* que propus como instrumento de análise. Julgo ter mostrado que não se trata, tampouco, de um suporte, pois o *eu empírico* não se mostra integrado no seu mundo. Encontraremos, todavia, alguns momentos em que a *stasis* significa a paz alcançada simultaneamente na realidade exterior e no texto poético ("Psicoterapia", "Pianíssimo"). E, para terminar numa nota triunfal, um caso que parece significar que a *stasis* pode servir de suporte a uma criação formal livre. Chamo atenção apenas para a dupla noção de criação individual e trabalho artesanal inscrita no poema "O galo", antes de deixar a palavra final ao poeta:

É a noite e é o galo rubro,
da madrugada o industrial.
É a noite negra sobre o mundo
e o galo rubro no quintal.

A noite desce, o galo sobe,
plumas de fogo e de metal,
desfecha golpe sobre golpe
na treva indimensional.

Afia os esporões e o bico,
canta o seu canto auroreal.
O galo inflama-se e fabrica
a madrugada no quintal.

(Mota, 1975: 36)

Referências

Mota, Mauro (1975). *Itinerário*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL.

Parker, John M (1985). "O "rumor das frutas": Uma leitura de *Os epítáfios* de Moura Mota", *Revista da Universidade de Aveiro/Letras*, nº2, (1985), 147-218.

Riffaterre, M (1980). *Semiotics of Poetry*. London, Methuen.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

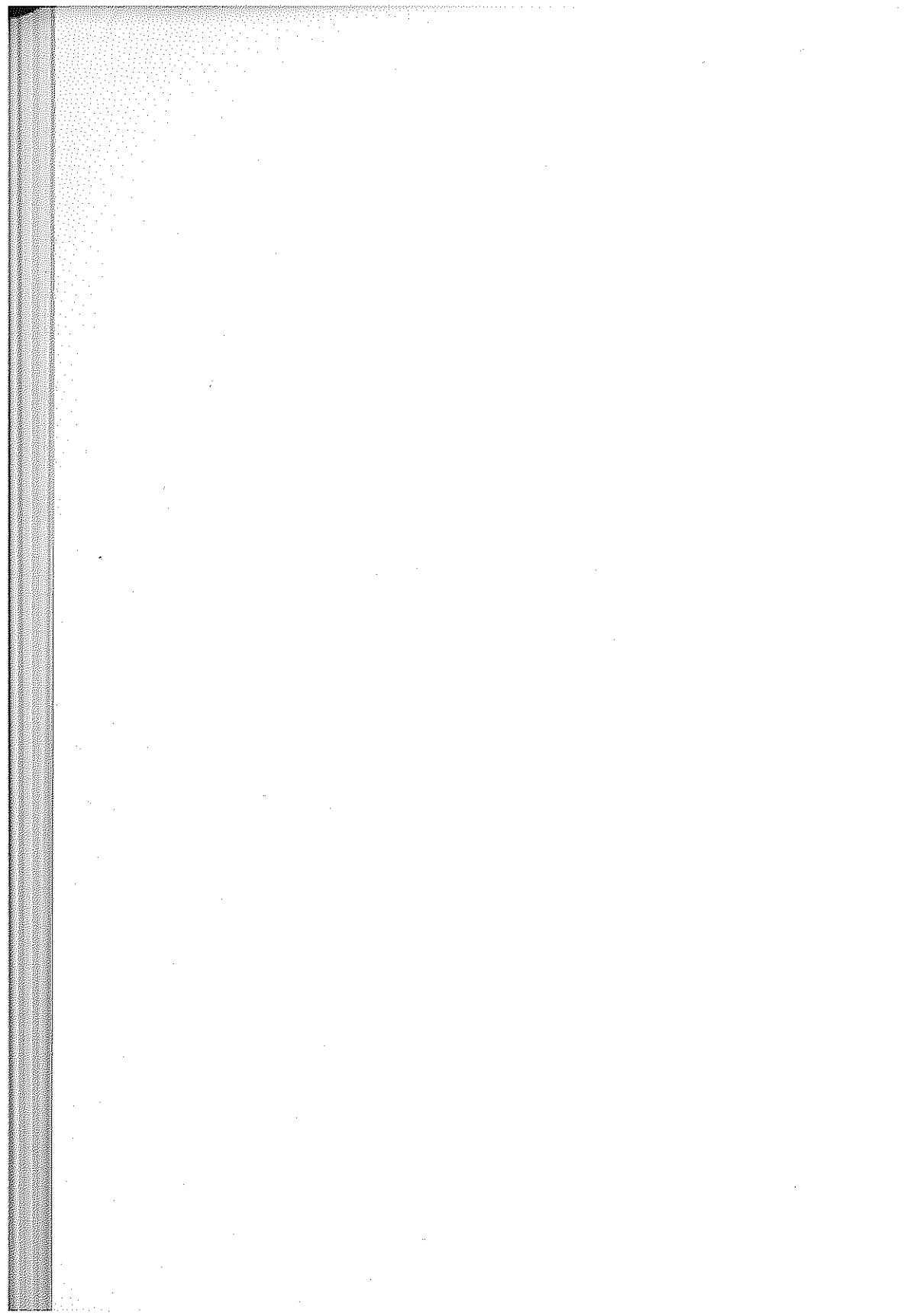
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5408 S. DICKINSON DRIVE
CHICAGO, ILL. 60637
TEL. 773-835-3100

PROF. J. H. HARRIS
1100 S. MICHIGAN AVE.
CHICAGO, ILL. 60605
TEL. 773-835-3100
FAX 773-835-3100

DR. J. H. HARRIS
1100 S. MICHIGAN AVE.
CHICAGO, ILL. 60605
TEL. 773-835-3100
FAX 773-835-3100

DR. J. H. HARRIS
1100 S. MICHIGAN AVE.
CHICAGO, ILL. 60605
TEL. 773-835-3100
FAX 773-835-3100

LÍNGUA PORTUGUESA



O pronome pessoal sujeito (neutro) "ele": uma lacuna nas descrições gramaticais do Português?

LUCIANO CAETANO DA ROSA

A categoria de género na morfologia da língua portuguesa só engloba o masculino e o feminino. Por sua vez, a de número¹ só prevê singular e plural.

A nomenclatura gramatical brasileira menciona no género do substantivo o masculino, o feminino, o epiceno, o sobrecomum e o comum-de-dois, categorias que as gramáticas tradicionais contemplam.

As categorias de género e número, parecendo à primeira vista muito simples, são de facto, mais complexas.

Quanto ao número, além do singular e do plural, há uma série de sub-categorias que conviria aprofundar noutro ensaio e que aqui só nomeio de passagem, por não ser esse o objecto do presente estudo. Com elas a descrição gramatical talvez se afine.

Assim, seria de referir o singular individual (o Carlos Manuel), o singular colectivo (o rebanho) por oposição ao plural colectivo (os rebanhos), o singular genérico ou universal (o homem é um ser pensante...), a alteridade singular ou plural, o dual bem vivo em "ambos" ou "par", o plural singular de modéstia, de imodéstia, de cortesia, majestático, de solenidade, intensivo (uma dúzia de palermas...), enfim, o plural mesmo plural, definido ou indefinido, assim como a relação lógica e semântica destas categorias entre si. Por

¹ Na sua gramática simbólica do Português, o Prof. Dr. Oscar Lopes desenvolve considerações originais e reflexões cheias de interesse sobre as categorias de género e número, assim como sobre os pronomes pessoais (vejam-se sobretudo págs. 64sq., 70sq., 115sq.).

exemplo, entre um singular individual e um singular genérico ou universal há uma oposição entre concreto e abstracto.

Quanto à categoria do género, as únicas formas que aparecem nas gramáticas são o masculino (forma geralmente não marcada) por oposição ao feminino (forma geralmente marcada).

Há línguas em que os pronomes aparecem marcados por morfemas indicadores de género, número, caso. Há ainda línguas como o Quétchua em que o pronome pessoal sujeito, sobretudo na 1ª do plural, pode ostentar uma marca de inclusividade ou de exclusividade. Estas categorias não existem nas línguas românicas com funções conscientes. Em Português seria, contudo, possível formar oposições do tipo "nós" versus "nós outros" e "vós" versus "vós outros", o que já seria mais difícil em catalão, castelhano ou até no francês do Quebec que gramaticalizaram e lexicalizaram num todo as formas "nosaltres", "vosaltres" "nosotros", "vosotros" e "nous-autres", "vous-autres". Nesta ordem de ideias, não seria difícil construir um contexto em que "nós" teria uma função de inclusividade por oposição a "nós outros" exclusivo.

Quanto ao género neutro, ele era corrente em indo-europeu, ficou no Latim, no Russo, nas línguas germânicas (em dinamarquês, a oposição fundamental é de masculino e feminino versus neutro) e desapareceu com todas as outras categorias do género nas línguas do grupo fino-úgrico.

Na evolução do Latim vulgar para as línguas românicas, o masculino e o neutro fundiram-se quase sempre numa única forma de masculino. À semelhança do francês que conserva um "il" em frases de verbo impessoal, com função de sujeito, tentaremos examinar um pouco a natureza do pronome sujeito "ele" nalgumas frases, pois, parece-me que estamos perante um pronome neutro com variadas funções e que até agora não foram apontadas. A única descrição gramatical que se refere a este pronome, ao que sabemos, é a Nova Gramática do Português Contemporâneo de Celso Cunha e Lindley Cintra. Daí que me interrogue no título sobre se será ou não uma lacuna nas descrições.

Ao meditar na natureza dos pronomes pessoais com função de sujeito verifiquei, entre outros aspectos, que em Português (e suponho que em todas as línguas românicas) só na terceira pessoa há oposição de género: "ele" opõe-se a "ela", "eles" a "elas", enquanto que "eu", "tu", "nós" e "vós" são formas únicas para ambos os géneros, como já em Latim.

Curiosamente, a forma de superfície "eles" subsume a nível da estrutura profunda uma série de conjuntos de que dou exemplificação suficiente, ainda que não exaustiva:

1. ele + ele = eles.

2. ele + ela = eles.
3. eles + eles = eles.
4. ela + ela = elas.
5. ela + ele = eles.
6. ela + eles = eles.
7. eles + ela = eles.
8. eles + ele = eles.
9. ele + ele + eles = eles.
10. ele + ela + eles = eles.
11. ele + elas + eles = eles.
12. ele + eles + elas = eles.
13. ela + ela + eles = eles.
14. ela + ele + elas = eles.
15. ela + elas + ele = eles. etc. etc.

Se fizéssemos uma análise semântica destes conjuntos rapidamente verificaríamos a importância de um sema masculino como determinante do resultado.

Passemos agora ao pronome pessoal "ele" com função de sujeito em frases onde "ele" equivale normalmente a um morfema zero ou onde está sistematicamente apagado, o que não acontece em línguas como o francês, o inglês ou o alemão, a que recorrerei com exemplos, para através da análise contrastiva tentar especificar melhor as funções de "ele" e sua natureza de pronome neutro.

Quem tem alguma experiência em didáctica de línguas estrangeiras sabe que pode confrontar-se com uma dificuldade em explicar a pessoas de língua materna portuguesa o "it" do inglês, o "es" do alemão ou o "il" do francês. As pessoas podem aprender de cor "he, she, it" ou "er, sie, es" ou podem cometer erros em francês do tipo "fait froid", pela simples razão de que as estruturas normais do português são: Está frio, está calor, chove, neva, faz bom tempo, é dia de carnaval, é sábado, etc.

Começemos então pelo francês onde o "il" é sujeito obrigatório:

1. Il va visiter Francoise.
2. Il est très difficile de réussir dans une situation pareille.
3. Il y a tellement de monde dans la rue.
4. Il neige... il pleut... il fait froid.

A nível da estrutura profunda, parece-me que estamos perante quatro tipos de "il" diversos.

Na frase 1ª "il" é comutável com um sujeito nominal ou pronominal ("il" = Charles, Monsieur Dupont, Quelqu'un, celui-là...). Não se trata de um pronome neutro.

Na frase 2ª, "il" é de uso obrigatório, não sendo comutável com outro tipo de sujeito (salvo por "ce": c'est très difficile de réussir, etc.; variante que pertence mais ao código oral e não é tão elegante). Estamos perante uma frase declarativa com o verbo être.

Na frase 3ª, "il" está intimamente ligado a uma unidade sintagmática sem a qual não tem existência própria. Trata-se de uma aceção mais genérica do que todas as outras, de natureza ontológica ou, se quisermos, existencial.

Nos exemplos sob o número 4º, ou seja, em frases de verbo impessoal, "il" é de emprego obrigatório em francês, enquanto que em português (e noutras línguas românicas) o pronome está apagado. Este "il" é diferente dos outros três anteriores. É próprio de frases impessoais. Seria do ponto de vista semântico obscuramente comutável com qualquer coisa como "le temps" mas nunca a nível do enunciado, porque se é impessoal, não equivale a "o tempo".

Também em inglês e em alemão, em frases idênticas, é de emprego obrigatório o "it" ou o "es".

Vejamos exemplos:

5. It rains... it thunders very often...

6. Es regnet... es donnert...

O emprego dos pronomes neutros é igualmente obrigatório em frases declarativas, tal como acontece com o francês.

Exemplos:

7. It is very difficult to understand his poetry.

8. Es ist eine Frau gekommen.

9. Es sind zwei Frauen gekommen.

Em sentido existencial, também o pronome faz parte de uma unidade sintagmática em alemão, em frases do tipo:

10. Es gibt viel zu tun.

11. Es gibt noch andere Möglichkeiten.

Já no inglês se observa um apagamento do "it" com "there to be". Assim, diz-se:

12. There is a house in New Orleans...

13. There are other possibilities...

Penso que a consciência deíctica que existe em "there it is..." desapareceu na consciência dos falantes de língua materna inglesa em "there is..." o que aponta para uma existência espacial, ou terá apontado numa fase anterior da língua.

Em frases como "there you are" quando isto é sinónimo de "it is for you" poder-se-ia imaginar que se trata de elipse cuja frase inicial seria "there you are with it".

Em inglês há ainda casos curiosos de frases como "and there exploded a bomb" ou "and there broke a storm" (Informantes: Janet Ladner e Clive Willis, uma canadiana e um inglês), onde "there" não é muito claro ora como possível substituto de "it", ora tornando o "it" desnecessário, ora sugerindo e se calhar reforçando a ideia de repentinidade.

O alemão apresenta ainda um caso complexo que só referirei aqui de passagem, pela dificuldade que apresenta em termos de tradução nas línguas românicas. Trata-se do pronome neutro "es" em frases passivas com um sujeito quase equivalente ao indeterminado:

Exemplo:

14. Es wird hier getanzt.

Este enunciado está muito próximo, do ponto de vista semântico, de:

15. Man tanzt hier. (Dança-se aqui).

Após consulta de uma série de gramáticas da língua portuguesa, publicadas nos últimos 30 anos, entre 1954 e 1984, que indico na bibliografia, verifiquei uma única observação sobre o pronome "ele" como sujeito gramatical de um verbo impessoal, na N.G.P.C. da autoria de Celso Cunha e Lindley Cintra. Como se trata de pequena nota, tomo a liberdade de citá-la na íntegra: Dizem os autores na pág. 284:

"Observação: Na linguagem popular ou popularizante de Portugal aparece por vezes um pronome ele expletivo, que funciona como sujeito gramatical de um verbo impessoal, à semelhança do francês il (il y a):

- Ele haveria no mundo nada mais acertado.

(Miguel Torga, CM, 24.)

- Pois ele pode haver maior colondrina por esses mundos fora.

(Aquilino Ribeiro, M, 102.)

- Ele há tanta mulher por aí!...

(Fernando Namora, TJ, 258.)

É provável que este pronome expletivo tenha vitalidade em outras áreas do idioma, pois aparece na pena de um escritor angolano:

Ele há tantas amarguras!

(Agostinho Neto, SE, 99.)

Os raríssimos exemplos que dele se colhem em escritores brasileiros, como este de Machado de Assis:

Que ele também há eleição no Amazonas; é o tempo da

salga política, a quadra das barracas e dos regatões.

(OG, II, 698.)

representam simples imitação da construção portuguesa." (Celso Cunha/Lindley Cintra: *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa: Sá de Costa, 1984, pág. 284.)

Com todo o respeito que me merecem os dois mestres eminentes, suponho que estamos perante um fenómeno mais complexo.

Em primeiro lugar, o pronome não tem só uma função expletiva, a meu ver. Vou tentar prová-lo.

Vejamos o que dizem os dicionários acerca de expletivo:

- "que serve apenas para enfeite da frase, empregado apenas para efeito decorativo do discurso ou para encher mais a frase, epentético". (J. Almeida Sampaio e Melo: *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto: Porto Ed., 1984).

- "que serve para preencher ou completar; diz-se de palavras ou expressões que desnecessárias ao sentido da frase, lhe dão, todavia, mais força ou graça..." (Aurélio da L. P. : *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2 1986).

As próprias definições dicionarísticas são algo controversas, pois, se uma palavra ou expressão é desnecessária ao sentido da frase, e se lhe dá mais força ou graça ou um efeito decorativo, por outro lado, não será assim tão desnecessária como tudo isso. Teria aqui para começar uma função estética ou poética ou estilística e não seria apenas "um verbo de encher".

Este pronome "ele" pode ter uma função intensificadora. Sejam as frases:

16. Hoje está calor.

17. Hoje está um calor...!

18. Ele hoje está um calor...!

A frase 16ª pode ser dita no quadro duma entoação neutra. A introdução do artigo indefinido na frase 17ª tem um efeito intensificador.

O pronome "ele" na frase 18ª aumenta ainda mais a intensidade que a 17ª expressava.

Vejamos agora a função enumeradora que o pronome pode desempenhar:

18º Ele hoje está um calor...!

19ª Este governo aumenta tudo: ele é o pão, ele é o leite, ele é a luz, ele é o gás...

A construção frasal pode tornar-se libérrima e então podemos ouvir:

20. O governo aumenta tudo: ele é o pão, ele é o leite, ele são os transportes, ele são os impostos...

O facto de o pronome poder ser sujeito do verbo no plural parece indicar, sem dúvida, a sua natureza de pronome neutro.

O exemplo que acabo de referir assenta numa espécie de paralelismo anafórico, iterativo, repetitivo, enfatizante, que parece ser a base de uma certa generatividade.

Reforça constantemente a referência no contexto linguístico (ele - aumenta - governo).

O pronome "ele" pode exercer uma função superlativa (variante da função intensificadora).

Exemplo:

21. Acontece cada uma... Acontece com cada uma...

22. Ele acontece com cada uma (valor superlativo).

Também pode exercer uma função estilística de expressividade, traduzindo admiração, estranheza, ponderação ou ter um valor meramente cursivo.

23. Ele aparece por aqui cada um.

24. Ainda assim? Ele há coisas do diabo...

Na frase 24^a, parece-me haver no pronome "ele" um valor deíctico, catafórico:

Ainda assim? Ele (...expectativa...) há coisas do diabo.

Pelos exemplos, verificamos que o pronome "ele" serve de sujeito não só ao verbo haver, como ao verbo estar, aparecer e suponho que a uma classe de verbos relativamente mais vasta (verbos intransitivos, talvez...) que está por investigar²). Não me parece que se trate apenas de uma variante estilística, mas também de uma peculiaridade sintática insuficientemente estudada. Fornece uma espécie de embraiador, de suporte linguístico de arranque à frase. Não se deve tratar apenas de uma construção típica de falares populares ou popularizante portugueses, pois os dois gramáticos citados até dão exemplos vindos do Brasil e de Angola. A afirmação de que "(...) os raríssimos exemplos (...) em escritores brasileiros (...) representem (...)" simples imitação da construção portuguesa (...) afigura-se-nos exagerada, para não dizer descabida³.

² O Prof. Dr. Gladstone Chaves de Melo (Rio de Janeiro) confirmou-me a vida do pronome neutro "ele" no Brasil, com exemplos de que cito apenas este: "(...) ele há amoras lindas (...)". O ilustre mestre é da opinião que o pronome "ele" deve acompanhar os verbos de estado. Na sua Gramática Fundamental da Língua Portuguesa (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978), o Prof. G. Chaves de Melo designa os demonstrativos invariáveis "isto", "isso", "aquilo" de neutros. E lembrou-me frases do tipo "sem mais aquela", "agora é que são elas", cujos pronomes desempenham funções semelhantes às do pronome "ele". No caso de "agora é que são elas", parece-me que "elas" interpreta um efeito resultativo de algo que se passou anteriormente, tendo o pronome uma função claramente anafórica.

³ A Prof. Dra. Maria Elvira Souto Presedo (A Corunha) confirmou-me a existência de construções com o pronome sujeito "ele" (neutro) na área galega, nomeadamente em Cunqueiro. Por sua vez o Prof. Dr. R. A. Lawton (Poitiers) surgiu-me a existência do mesmo pronome "ele" nos falares raianos, conforme estudos de Leite de Vasconcelos, o que espero investigar proximamente.

O pronome "ele" desempenha não só uma função expletiva, portanto, mas outras funções que têm a ver com a ênfase (qualitativa), a intensificação (quantitativa), a descrição enumeradora, com a deixis retrospectiva e prospectiva, anafórica e catafórica. E como não é comutável com um sujeito de gênero masculino ou feminino, embora formalmente coincida com o masculino, é evidente que só pode ser um pronome neutro⁴.

Bibliografia

- Pires de Castro: *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa: Livr. Popular Francisco Franco, s/d.
- Francisco Torrinha: *Gramática Portuguesa*, Porto: Marânus, 1954.
- Cândido de Figueiredo: *Gramática Sintética da Língua Portuguesa*, Lisboa: Livr. Clássica Editora, 8 1961.
- Napoleão Mendes de Almeida: *Gramática Metódica da Língua Portuguesa*, São Paulo 17 1964.
- José Nunes de Figueiredo/António Gomes Ferreira: *Compêndio de Gramática Portuguesa*, Lisboa: Sá de Costa, 1968.
- Óscar Lopes: *Gramática Simbólica do Português*, Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1972.
- Pilar Vázquez Cuesta/Maria A. Mendes da Luz: *Gramática Portuguesa*, Coimbra: Almedina, 1983.
- Maria Helena Mira Mateus et al.: *Gramática Portuguesa*, Coimbra: Almedina, 1983.
- Celso Cunha/Lindley Cintra: *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa: Sá da Costa, 1984.
- L. Picabia: "Déterminants et détermination", in: *Langue Française*, déc 1986, p. 80-sq. Alessandra Tomaselli: "Das unpersonliche "es": Eine Ana-

⁴ O Prof. Dr. Clive Willis (Manchester) referiu-me o pronome medieval "ello" na discussão verificada após a leitura da conferência. Tal sugestão levar-me-á a englobar na reflexão os pronomes demonstrativos, o artigo definido e a relação existente entre eles, assim como estendê-la a um tempo tão recuado como àquele em que se verificou a evolução do Latim Vulgar para os romances.

Joseph Huber no seu *Altportugiesisches Elementarbuch* (Heidelberg: Winter, 1933, págs. 148-149) ao tratar dos pronomes pessoais menciona na 3ª Pessoa Neutro Singular el(l) o"es" - tanto no Nominativo como pronome oblíquo.

Dá exemplos para el(l)o <illu(d)>:

- Elle foy d'ello louvado (fabulário, p. 36; "d'ello" sinónimo de "por isso" "por esse motivo").

Elles falam em ello (Leite Vasconcelos: Textos Arcaicos, p. 57; "em ello" sinónimo de "nisso", "nesse assunto").

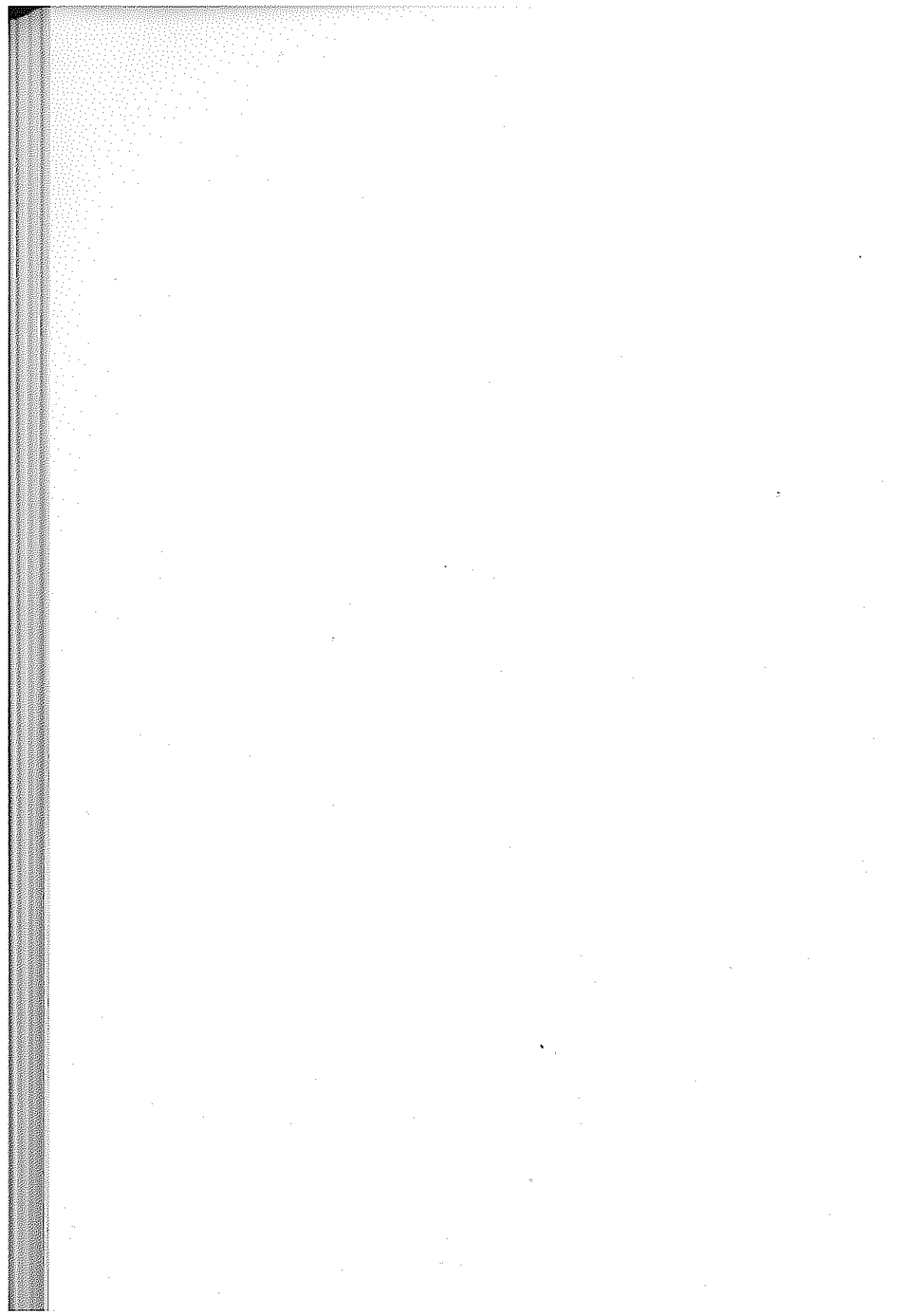
Nos exemplos referidos, trata-se sempre do pronome "ello" oblíquo, não dando J. Huber, infelizmente, exemplos do pronome "ello" recto.

lyse im Rahmen der generativen Grammatik", in: *Linguistische Berichte* 102 (1986), p. 171-sq.

Handumod Bubmann: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart: Kroener, 1983.

H. Stammerjohann (ed.): *Handbuch der Linguistik*, Munchen: Nymphenburger, 1975.

CULTURA



A Igreja católica no Portugal de hoje

AUDREY BRASSLOFF

É sobejamente conhecida a influência secular da Igreja católica em Portugal e o catolicismo continua a ser a religião professada pela maioria dos Portugueses. Num inquérito recente realizado pela hierarquia do país, 95% das pessoas consultadas responderam que eram católicas, 96% tinham sido baptizadas e 80% tinham casado pela Igreja.¹ Mas no que diz respeito à prática religiosa, o panorama é diferente, pois houve um declínio geral, como no resto da Europa Ocidental: apenas 30% disseram que iam a missa aos domingos e dias santos.

Há também variações regionais. Nota-se uma divisão norte-sul bastante marcada, aproximadamente onde o rio Tejo divide o país em duas partes. No norte regista-se um nível muito alto de prática religiosa, tanto nas zonas rurais como nas cidades relativamente industrializadas como Guimarães; Braga, o centro religioso de Portugal, tem uma assistência dominical de 62% e a cifra global para as dioceses do norte, isto é Guarda, Viseu, Lamego, Vila Real, Bragança, Braga e Viana do Castelo ultrapassa consideravelmente os 50%.²

O sul pode dizer-se que é quase pagão, visto que há locais como Grândola e Santiago do Cacém onde a assistência dominical quase que não chega ao 2%. Tomadas no seu conjunto, as dioceses do sul, isto é, Évora, Setúbal, Beja e o Algarve, apenas excedem os 5%.³ Este fenómeno explica-se em parte pelo facto de a Reconquista desta zona aos mouros se ter efectuado bastante mais tarde do que no norte no país; outra explicação ainda mais importante reside no facto de que o cuidado das almas, que tinha sido tarefa prin-

¹ La Iglesia en Portugal, Pro Vita Mundi Nº 26, Bruxelas, 1982.

² I. Ribeiro, Problemática da Secularização e Situação Portuguesa, Brotéria, Abril 1978, p.431.

³ L. de França, A Igreja que o Papa Visita, Expresso, 8.5.1982.

principalmente das ordens religiosas, chegou a ser quase abandonado por causa da legislação anticlerical promulgada pelo Marquês de Pombal no século dezoito e pelos liberais no século dezanove. Também é preciso tomar em conta outro factor significativo: surgiu e persistiu no Alentejo um sistema semi-feudal de acordo com o qual os jornaleiros, os-sem-terras, entendiam que havia vínculos entre a religião, o poder e prestígio social, o que deu origem ao raciocínio seguinte: a religião vai de mãos dadas com a exploração do homem pelo homem – e portanto a luta contra essa exploração significa também uma luta contra a religião, ou pelo menos contra o poder da religião oficial cujo representante é o padre. Este fenómeno deu-se também nos latifúndios da vizinha Andaluzia.

As zonas do centro do país estão numa posição intermédia: por exemplo, Coimbra mostra uma prática dominical de 28%. As ilhas de Madeira e Açores registam cerca de 40%.⁴

Está em declínio o número de casamentos pela igreja, sobretudo na zona que vai de Lisboa para o sul do país: segundo uma sondagem realizada em 1982, a percentagem de casamentos religiosos em Lisboa era de 48% (contra 68% em 1968) Beja 59% (88%) Évora 74% (96%); no baluarte nortenho do catolicismo, ou seja Braga, o declínio foi de apenas 99% a 97%; em Viana do Castelo de 99% a 96%.⁵

Juventude e prática religiosa

Uma sondagem realizada em 1983 pelo Instituto de Estudos para o Desenvolvimento entre gente nova cuja idade ia de 15 a 24 indicou que a sua afiliação religiosa era a seguinte:

católicos praticantes	28,8%
católicos não-praticantes	47,7%
ateus	12,8%
outros	10,6%

Confirma-se novamente a divisão norte-sul: mais de 60% dos jovens praticantes vivem para o norte do rio Tejo e/ou em zonas rurais: quase metade dos que se dizem ateus vivem na área metropolitana de Lisboa. Quanto mais velho o entrevistado, mais alto o número de ateus e "outros" e este fenómeno acentua-se a partir da idade de 18/20. O sexo do entrevistado também influi na sua identificação com ou rejeição da prática religiosa: 2/3 dos católicos prati-

⁴ I. Ribeiro, *op. cit.*, p. 431.

⁵ L. de França, *op. cit.*

cantes são raparigas, 3/5 dos ateus são rapazes: o número de católicos não-praticantes é igual para ambos os sexos. Nota-se também "uma correlação negativa bem acentuada entre o catolicismo e a habilitação escolar do jovem. Assim, observa-se que quanto maior for a habilitação, menor é a pertença ao ou a prática do catolicismo. Inversamente, quanto maior habilitação escolar, maior índice de ateísmo, ou definição em 'outra' posição".⁶

Fé e moralidade

Num país onde 95% da população declara alguma forma de fidelidade ao catolicismo, pensar-se-ia talvez que a doutrina e a orientação da Igreja no que diz respeito à fé e à moralidade tivesse certo peso na consciência nacional, mas isto nem sempre é o caso: por exemplo, usam-se preservativos em amplas camadas sociais e, segundo um relatório do Banco Mundial de 1983, 66% das mulheres casadas portuguesas usavam meios anticoncepcionais. Em 1984, antes de a lei que despenalizava o aborto em 3 casos específicos ser promulgada, e numa altura em que a Igreja estava a montar contra ela uma campanha muito intensa, *O Jornal* publicou uma sondagem de opinião sobre o assunto: 54,8% dos portugueses estavam a favor da lei: como seria talvez de esperar, a percentagem era mais alta na capital (61,9%) enquanto no norte mais conservador, mais tradicionalmente católico, a maioria das pessoas se opunham a despenalização (53,6%).⁷ Segundo outra sondagem realizada pelo mesmo semanário, uma nítida maioria do eleitorado urbano consultado (do qual 65% católicos praticantes) não considerava correcto que a hierarquização da igreja desse indicações ao público sobre a maneira de votar.⁸

Religiosidade

O Diário de Notícias publicou em 12 de Maio de 1985 uma sondagem de opinião realizada para o programa "Fogo Cruzado" da Rádio Comercial que ofereceu o seguinte panorama religioso: em resposta à pergunta, Deus existe? 81% dos entrevistados disseram que sim: Jesus é Deus feito homem? - 74%; Depois da morte há outra vida? - 50%, O inferno existe? - 53%; Ateus - 3%; Indiferentes - 7%; Religiosos - 90%.⁹

⁶ L. de França, Os jovens portugueses perante a religião: caracterização global, *Análise Social*, Vol. XXI (86), 1985-2ª, pp. 261/2.

⁷ *O Jornal*, 27.1.1984.

⁸ *O Jornal*, 23.3.1984.

⁹ Sondagem citada por Fr. Bento Domingos, O.P., *Sentido da mudança, Reflexão Cristã*, No. 48, 1986, pp. 8/9.

A primeira cifra e a última parecem confirmar a existência de certa religiosidade natural nos portugueses, independentemente da sua atitude perante a Igreja Institucional.¹⁰ Há uma religiosidade forte, emocional, por vezes supersticiosa a qual, sobretudo nas zonas rurais mais isoladas, coabita frequentemente com o catolicismo ortodoxo. No seu desejo de lançar uma nova campanha para evangelizar o país, algumas das autoridades eclesiásticas gostariam de incorporar no catolicismo ortodoxo certos elementos desta religiosidade popular que acham positivos.

Se de facto existe "um crente português típico", pode dizer-se talvez que não leva a sua fé aos extremos, e que tem tendência para não dizer nem que sim nem que não. Esta atitude é também característica do ateu, que está longe de ser fanático ou militante. Segundo um artigo de tom irónico de Miguel Esteves Cardoso, "É raro encontrar-se em Portugal um ateu decente. Toda a gente diz "Bem, eu não sou crente, mas posso estar enganado".¹¹ E com certa frequência encontram-se ateus que fazem baptizar os filhos enquanto por outro lado há católicos que atrasam o baptismo dos filhos até estes terem a idade de tomar a decisão eles próprios.

Igreja, Estado e Sociedade

Decretou-se em 1911 a separação da Igreja do Estado e, apesar da aliança criada mais tarde entre a hierarquia portuguesa e o regime salazarista, esta separação continuou em vigor. Mesmo assim, e precisamente por causa destes vínculos tão estreitos entre a Igreja e o Estado, seria só depois da derrota da ditadura e da chegada da democracia que a religião católica deixaria de ser considerada a "religião oficial" do Estado português.

Foram estas relações estreitas que em grande medida condicionaram a atitude da Igreja perante a vida política e social de Portugal não só durante a ditadura como também nos anos de democracia que se seguiram. A Concordata assinada com o Vaticano em 1940 regulava as relações entre a Igreja e o Estado em assuntos tais como a educação e o casamento. O impacto do Concílio Vaticano Segundo, que tanta frescura tinha trazido ao pensamento da Igreja católica considerada como instituição internacional demorou bastante a penetrar na Igreja portuguesa, com excepção talvez de uns efeitos formais na liturgia. À Igreja portuguesa faltava uma tradição de

¹⁰ Alguns colegas, depois da comunicação oral feita em 11 de Julho de 1987, questionaram a exactidão da palavra "natural", sublinhando a influência de tantos anos de doutrinação católica, sobretudo durante a ditadura.

¹¹ Miguel Esteves Cardoso, *Valha-nos Deus*, Expresso, 28.3.1987.

teologia crítica, criadora e a sua contribuição ao Concílio foi nula ou mínima. Comparando desfavoravelmente a reacção ao Concílio da Igreja de Portugal com a da Igreja de Espanha, o semanário *Expresso* fez notar: "Em todo este processo de transformação provocado pelo Concílio, a hierarquia teve (tem) particulares responsabilidades. Ela devia ...ter liderado e promovido a penetração das ideias conciliares a todos os níveis, do sacerdotal ao laical, e das mais variadas formas...; tal não aconteceu entre nós, exercendo a hierarquia mais uma função de fiscalização do que de promoção. Na vizinha Espanha, por exemplo, a divulgação das ideias conciliares encontrou na hierarquia um estímulo maior."¹²

Durante os anos do Salazarismo-Caetanismo, a actuação da hierarquia, com algumas – poucas – excepções honrosas – havia sido de colaboração com o regime: a Igreja não o tinha condenado, na sua violação sistemática de direitos básicos humanos e civis, nos crimes da polícia secreta e na exploração dos súbditos coloniais. A religião – isto é, a religião católica – desfrutou do apoio do regime porque lembrava aos crentes o seu dever perante Deus, perante a Igreja e perante as autoridades civis, e desviava a atenção da população das realidades políticas, sociais e económicas. Por sua vez, a Igreja impunha obediências. Em muitas maneiras constituía o suporte ideológico do regime e desde modo contribuiu indirectamente para a prolongada duração do mesmo. Houve conflitos, mas poucos; a censura governamental da encíclica *Pacem in Terris* do Papa João XXIII e de outros documentos não favoráveis à ditadura; e o governo viu com maus olhos a visita feita a Índia pelo Papa Paulo VI pouco depois da anexação de Goa. No entanto, em termos gerais, a Igreja institucional continuou a aceitar e de certa maneira a bendizer o regime.¹³ Não mostrou nenhum antagonismo ao regime salazarista nem desde a sua posição oficial nem por meio dos seus órgãos de comunicação social, nomeadamente a sua própria Imprensa e a Rádio Renascença. E, desde esta posição oficial, permitiu até que o santuário de Fátima fosse erigido pelo regime em "altar do mundo", factor político-religioso-nacional, contra o comunismo ateu da União Soviética.¹⁴

Para os que ousavam opor-se ao regime em nome do Evangelho, quer se tratasse da própria ditadura, quer da guerra colonial, o castigo vinha sem se fazer esperar; houve leigos e padres que foram para a cadeia, ou que foram

¹² M. Ferreira e A.J. Cadavez, Viagem no interior da Igreja em Portugal, *Expresso*, 22.12.1979.

¹³ Ver Manuela Silva, Igreja e política - uma imagem. *Reflexão Cristã*, Nº 21, 1980, p. 11.

¹⁴ Para uma análise mais pormenorizada do fenómeno de Fátima em toda a sua complexidade na altura da ditadura, ver Fr. Bento Domingues, *Razões de um contraste*, Seara Nova, Setembro 1974, p.7.

exilados; houve também o caso do bispo do Porto que foi exilado em 1958 ou o do bispo de Namoula que foi expulso de Angola. Estes exemplos de leigos e clérigos mostram que a Igreja em Portugal tinha deixado de ser monolítica: embora a maior parte da hierarquia apoiasse o regime, já existia oposição dentro das fileiras católicas. A crise geral de valores na Europa e a pluralidade de opiniões derivada do Concílio Vaticano Segundo também influíram no processo de dismantelar as atitudes tradicionais. Decresceu de maneira dramática o número de padres, membros das ordens religiosas e seminaristas; houve até alguns que, como aconteceu noutras paízes, chegaram a abandonar o sacerdócio para sempre. Da mesma maneira, muitos leigos, desiludidos pela atitude negativa e até hostil mostrada pela hierarquia, desertaram das fileiras dos movimentos católicos, acabando por saírem também do seio da Igreja – este fenómeno verificou-se de maneira especial na Acção Católica.

O Concílio Vaticano Segundo não tinha conseguido actuar como elemento de renovação dentro da Igreja portuguesa. Agora, em 1974, a chegada da democracia oferecia-se como outra oportunidade para ela se adaptar às exigências da época. Destruido que foi um aparelho estatal claramente ditatorial, a Igreja beneficiava de uma liberdade de expressão (e, para os seus membros, ausência de repressão) que não tinha conhecido durante os anos da ditadura. Mas a hierarquia tinha sido condicionada pelas décadas anteriores de rigidez política e privilégio social de tal maneira que continuava avessa às mudanças necessárias para uma adequada adaptação aos novos tempos que se viviam. Dois meses depois do golpe de estado do 25 de Abril, os bispos publicaram uma longa carta pastoral na qual tentaram justificar os silêncios que tinham mantido durante o salazarismo, alegando que, se nem sempre denunciou os defeitos do regime "publicamente ou da forma por alguns desejada, muitas vezes o fez mediante diligências directas, como julgou mais oportuno ou eficaz, num condicionalismo que não foi único na moderna história da Europa". Esta carta pastoral, publicada graças à liberdade outorgada pela democracia, não deixou de denunciar nesta o que classificava como abusos da liberdade, oportunismo, demagogia, vingança, ou até perseguição. Em geral a carta dos bispos representava uma aceitação circunspecta da democracia e do jogo dos partidos políticos, ao passo que condenava o marxismo e o capitalismo liberal; ao mesmo tempo alertava os fiéis para a necessidade de mostrarem cautela perante o socialismo. Nem os partidos políticos nem a Igreja desejava um conflito frontal. Por um lado os políticos apercebiam-se do facto de que o substrato cultural católico – sobretudo no norte do país –

ainda exercia bastante influência em salvaguardar as suas instituições e em manter a sua influência social.

Nestes últimos anos, a partir do 25 de Abril, a Igreja diz que não pretende dirigir a consciência dos católicos a favor de um determinado partido político, mas simplesmente oferecer princípios gerais para orientar os fiéis. No entanto, é geralmente fácil ver para onde se dirige a simpatia dos bispos.

Ao mesmo tempo é preciso reconhecer que os partidos políticos não desprezam o apoio eclesiástico, com tudo o que isso implica de influência moral na população. Nas primeiras eleições democráticas de 1975, o Partido de Democracia Cristã esperava, pelo facto de ter esse nome, de Democracia Cristã, atrair para si o voto católico. Mas os bispos não deram a benção desejada. Os aliados naturais da Igreja – e é preciso sublinhar que a Igreja sempre procura aliados que a ajudem a manter as suas instituições – são o CDS (partido de direita) e o PSD (partido de centro direita). Às vezes a Igreja procura o seu aliado noutras sectores, como se verificou no caso da Rádio Renascença: a emissora da Igreja foi ocupada por uma comissão de operários em Maio de 1975. Nessa ocasião a Igreja entrou numa aliança táctica com os Socialistas que conseguiram que finalmente a Rádio Renascença fosse restituída à Igreja, e o Dr. Mário Soares, naquela altura chefe do Partido Socialista, consultou pessoalmente o Cardeal Patriarca de Lisboa sobre um assunto relacionado com a educação e, ainda mais importante, pediu o apoio da Igreja nos momentos que se seguiram ao golpe de estado frustrado de 25 de Novembro de 1975. Este namoro com os socialistas nem sempre agradou aos membros mais conservadores do episcopado, como o arcebispo de Braga da época.

É geralmente reconhecido que, nas eleições legislativas de 1979, certos bispos como indivíduos e membros do clero montaram uma campanha tendente a estabelecer uma nova aliança com as forças políticas da direita. Por meio de uma condenação do socialismo e do comunismo, tentaram empurrar o voto católico para a direita. No entanto, surgiu uma reacção hostil a este apoio indiscretamente óbvio, de modo que no ano seguinte se assistiu a uma certa abstenção da parte da Conferência Episcopal no sentido de os bispos não exercerem pressão política directa, e esta atitude tem-se mantido, grosso modo, até hoje.

A Igreja e as mudanças sociais

A Igreja parece que não se encontra à vontade com a democracia, embora lhe tenha outorgado o seu "placet" formal. Ainda menos à vontade se sente

com a modernização de Portugal nesses aspectos onde acha que a sua esfera tradicional de influência está a ser ameaçada, e onde tem dificuldade em aceitar que hoje em dia a sociedade portuguesa seja em grande parte secularizada e pluralista. Por exemplo, a controvérsia que envolveu em 1984 a intervenção dos bispos na despenalização do aborto trouxe à baila a questão: até que ponto a Igreja tem o direito de intervir nos assuntos de um Estado democrático, leigo e pluralista? Temos, um exemplo mais recente no protesto da Igreja contra a Lei da Rádio, aprovada pela Assembleia da República, mas vetada pelo Presidente Soares, lei essa que visava privar a Igreja de uma das frequências que uns anos antes tinha sido atribuída à Rádio Renascença.

Segundo certos comentaristas, a voz do episcopado já encontra eco numa sociedade que lhe é em grande parte não hostil mas apenas indiferente. No entanto, as palavras pronunciadas por um pároco ainda parece que influem bastante nos fiéis que frequentam a missa dominical – isto sobretudo no norte; e os políticos e os órgãos de comunicação social apercebem-se do facto de que o peso cultural ou sociológico da Igreja institucional continua a ser considerável na população em geral. Os políticos escutam – embora nem sempre reajam da maneira desejada – quando, por exemplo, um bispo condena publicamente a fome e as condições infrahumanas sofridas pelo povo da sua diocese. Os títulos de primeira página, os artigos em jornais e revistas, e as sondagens de opinião pública, que saem com certa regularidade fazem com que o parecer da Igreja, ou o parecer de outros sobre a Igreja não deixe de estar em foco; os portugueses poderão ou não concordar com o que pensa a Igreja sobre o aborto ou sobre se deveria possuir um canal de televisão próprio, mas o facto de se publicarem os tais artigos ou sondagens indica que a presença eclesiástica ainda tem certo peso na sociedade.

A Igreja e o futuro

A Igreja em Portugal, como o próprio Vaticano, tem-se apercebido do facto de que o seu futuro é em grande parte com os leigos – e não simplesmente por causa da escassez de padres – se de facto deseja realizar uma nova evangelização do país. Tanto a Igreja institucional como os leigos – indivíduos e organizações – estão a escrutinar qual deveria ser o autêntico papel do leigo, não como clérigo de segunda categoria, mas como ministro da palavra de Cristo por direito nato. Até agora a Igreja institucional tem tido uma posição de superioridade, de paternalismo para como o leigo. Existem indicações de que um dia serão co-participantes na tarefa de ser-se igreja (sem maiúscula) em Portugal.

Lista de Participantes no Segundo Congresso

Dr^a Amélia Pereira Hutchinson – 155 Old Hall Lane – Fallowfield
– Manchester M146HJ – Inglaterra

Mrs. Audrey Brassloff – Dept. of Modern Languages – The University of
Salford – The Crescent – Salford M5 4WT - Inglaterra

Prof^a Dr^a Aurora Marco Lopez – Rosendo Salvado, 13-15, p. 4-3^a O
– Santiago de Compostela - Galiza – Espanha

Dr. Carlos Ascenso André – Tr. 10 de Junho, 3, 3^a esq^a – 2490 Ourém
– Portugal

Dr. Carlos Jorge Santana M. Pereira – Rua António Nobre, 9, 7^a dt^a – 2800
Almada - Portugal

Dr. D. Brookshaw – Dept. of Spanish, Portuguese – University of Bristol
– 15 Woodland Road – Bristol - BS8 1TE - Inglaterra

Prof^a Dr^a Elisabeth Arribat-Paychère – Auf dem Damm 4 – CH 9000 St.
Gall – Suíça

Dr. Gérard Chalendar – 112, rue Mion St. Michel – 34000 Montpellier
– França

Prof. Dr. Gladstone Chaves de Melo – Rua Cosme Velho, 354, casa 10
– 22241 Rio de Janeiro – Brasil

Prof. Dr. Hélder Macedo – Dept. of Portuguese and Brazilian Studies –
King's College London – Strand – London WC2R 2LS - Inglaterra

Dr. I. R. Warner – Dept. of Hispanic Studies – University of Sheffield
– Sheffield 10 - Inglaterra

Dr^a Janet Ladner – 4610 Connaught DR. – Vancouver V6S HE2, B-C
– Canadá

Dr. Jean Ottevaere – 8, Avenue du Maréchal – 1180 Bruxelles – Bélgica

Prof^a Dr^a Joanna Courteau – 1120 Garfield – Ames – IA 50010 – E.U.A.

Prof. Dr. John Morris Parker – Departamento de Línguas, Literaturas e
Culturas – Universidade de Aveiro – 3800 Aveiro

Dr. José António Souto Cabo – Rua do Pátio de Madres, 13-1^a – Santiago de
Compostela – Galiza - Espanha

Dr. José Carlos Seabra Pereira – Rua de Guerra Junqueiro, 52, 4^a E
– 3000 Coimbra – Portugal

Prof. Dr. Laurence Keates – 8 North Parade – Leeds LS 16 5 AY – Inglaterra

Dr^a Lina Cortesão – Schildersstraat 41 – 2000 Antwerpen – Bélgica

Prof. Dr. Luís de Sousa Rebelo – Portuguese and Brazilian Studies – King's
College – University of London – London WC2R 2LS - Inglaterra

Dr. Luciano Caetano da Rosa – Romanisches Seminar – Gräfr. 76
– 6000 Frankfurt a.M. - Alemanha

Prof^a Dr^a Maria do Carmo Henriques – Av. Curros Henriques, n^o 1, 15^a A
– Ourense – Espanha

Prof^a Dr^a Maria Elvira Souto Presedo – Emília Pardo Bazán, 6 – Parque
Montouto – Teo - Galiza – Espanha

Dr^a Maria Fernanda S. Allen – 62 Deodar Road – London – SW15 2NJ
- Inglaterra

Dr^a Maria Filipa Palma dos Reis – Rua António Nobre, 9, 7^a dt^a
– 2800 Almada - Portugal

Prof^a Dr^a Maria de Lourdes Ferraz – B^o Dr. Augusto de Castro, lote 31, 3^a fte. – 2780 Oeiras - Portugal

Dr^a Maria Teresa Pinto Coelho – Av. Rui Luís Gomes, lote 136, 8^o dt^o – Casal de Aljômel – 2700 Amadora – Portugal

Prof. Dr. Onésimo Teotónio de Almeida – 29 Savoy St. – Providence – RI 02906 – E.U.A.

Miss P. Newman – Dept. of Spanish and Portuguese – The University – Leeds – LS2 9JT - Inglaterra

Dr. Pedro Manuel Alves Ferreira Calheiros – 10, rue Jean Moulin – 35000 Rennes – França

Prof. Dr. R. A. Lawton – 7, Place Dezanneaux – Sèvres - Anxaumont – 86800 St. Julien l'Ars – França

Prof^a Dr^a Rebecca Catz – 300 El Camino Drive – Beverley Hills – California 90212 – E.U.A.

Prof^a Dr^a Regina Zilberman – Pedro Chaves Barcelos, 275/402 – 90000 Porto Alegre, RS - Brasil

Prof^a Dr^a Ria Lemaire – Kromme Nieuwegracht 29 – Utrecht – Holanda

Prof. Dr. Robert Clive Willis – Dept. of Spanish and Portuguese Studies – University of Manchester – Manchester – M13 9PL - Inglaterra

Dr^a Rosa Porfírio Bizarro – Est. Ext. Circunvalação, 840, R/C dt^o – 4435 Rio Tinto – Portugal

Dr^a Sílvia Maria Menezes Leroy – Scvray – 35460 Tremblay – França

Dr. Stephen Parkinson – Dept. of Linguistics – University of Aberdeen – Aberdeen – AB9 2UB - Inglaterra

† Prof^a Dr^a Suzanne Cornil – 64, Av. Général Médecin Derache – 1050 Bruxelles – Bélgica

Prof. Dr. T. F. Earle – Taylor Institution – St.Giles' – Oxford OXI 3NA
– Inglaterra

Prof. Dr. Vilson Brunel Meller – Rua Eurico Uchoa, 16 – 58030 João
Pessoa - PB - Brasil

ÍNDICE

Nota de abertura

LITERATURA PORTUGUESA	1
T.F. EARLE, <i>António Ferreira e os fados</i>	3
ROBERT CLIVE WILLIS, <i>Camões e a Censura</i>	17
JEAN OTTEVAERE, <i>Os Portugueses através da relação de viagem e cativoiro do "Belga" Emmanuel d' Aranda (1640)</i>	27
JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA, <i>O destino do humorismo romântico e o realismo lírico de Cesário Verde</i>	39
MARIA DE LURDES A. FERRAZ, <i>Eça de Queiroz: romantismo e ironia realista</i>	47
ROSA PORFÍRIA BIZARRO, <i>La Faute de Zola et Le Crime d'Eça - lecture d'une quête</i>	63
MARIA TERESA PINTO COELHO, <i>1890 e o Fim-de-Século na Literatura Portuguesa: o símbolo da Torre no Só e em A Ilustre Casa de Ramires</i>	73
PEDRO CALHEIROS, <i>Imagens de Fausto na Literatura Portuguesa</i>	93
ELISABETH ARIBAT-PAYCHÈRE, <i>Realidade e irreabilidade na obra poética de Á. Campos: análise semiótica da "Ode Marítima"</i>	103
VILSON BRUNEL MELLER, <i>O Neo-Realismo Literário Português: Barranco de Cegos, de Alves Redol</i>	127
HERVÉ BRIARD, <i>René Crevel et Raul Pompéia: Deux figures d'écorchés vifs</i>	141
MARIA FILIPA PALMA DOS REIS, <i>Alguns aspectos de narcisismo autoral no romance português do nosso tempo</i>	149
PIERRETTE et GÉRARD CHALENDAR, <i>Le Corps dans la poésie de David Mourão-Ferreira</i>	165
CARLOS JORGE PEREIRA, <i>Os Cornos de Cronos - romance bicudo?</i>	175

CARLOS ASCENSO ANDRÉ, <i>Um Itinerário (antigo) até uma nova Casa (do Pó)</i>	191
---	-----

LITERATURA BRASILEIRA	215
------------------------------	------------

REGINA ZILBERMAN, <i>Natureza e mulher - uma visão do Brasil no romance romântico</i>	217
---	-----

R.A. LAWTON, <i>"Helena" de Machado de Assis: um assunto puramente doméstico</i>	235
--	-----

JOHN PARKER, <i>Para uma retórica da stasis em O galo e o cata-vento de Mauro Mota</i>	247
--	-----

LÍNGUA PORTUGUESA	259
--------------------------	------------

LUCIANO CAETANO DA ROSA, <i>O pronome pessoal sujeito (neutro) "ele": uma lacuna nas descrições gramaticais do Português?</i>	261
---	-----

CULTURA	271
----------------	------------

AUDREY BRASSLOFF, <i>A Igreja Católica no Portugal de hoje</i>	273
--	-----

DOCUMENTOS DA A.I.L.	281
-----------------------------	------------

<i>Acta da Assembleia Geral</i>	283
---------------------------------	-----

<i>Estatutos da A.I.L.</i>	287
----------------------------	-----

<i>Regulamento Interno</i>	289
----------------------------	-----

<i>Lista de participantes no Segundo Congresso</i>	299
--	-----